



Aproximação temática Ex 31,1-11, o Santuário do Deserto: características, contexto histórico, artesãos e beleza

*Thematic approach Ex 31,1-11, the Sanctuary of the Desert:
characteristics, historical context, artisans and beauty*

NELSON MARIA BRECHÓ DA SILVA ^a

FRANCISCO MARQUES MIRANDA FILHO ^b

Resumo

Este artigo pretende situar a perícopes de Ex 31,1-11 numa abordagem da estética teológica ou teologia estética, posto que apresenta como ponto de partida o belo como objeto de uma ciência externa. Ora, a participação do homem em Deus revela um detalhe misterioso, visto que, da perspectiva de Deus, é realizada como “revelação” e que, da perspectiva do homem, é realizada como “fé”. De acordo com Von Balthazar, tanto a visão como o êxtase colaboram para refletir a dimensão teológica e estética. Nesse sentido, primeiro elucidam-se as características da construção do Santuário do Deserto – Ex 25-31,11: texto e o contexto de Ex 31,1-11. Segundo, apontam-se o santuário e contexto histórico. Terceiro, descreve-se acerca dos artesãos, de suas habilidades e da beleza. Diante desse cenário, o resultado a ser alcançado consiste em que a autoria da obra de arte é um ponto conclusivo que merece destaque, porque cada artista é um experto na obra que realiza.

Palavras-chave: Santuário. Artesão. Habilidade. Beleza. Tabernáculo.

^a Faculdade João Paulo II, Marília, SP, Brasil. Doutor em Filosofia, e-mail: nelsonbrecho@yahoo.com.br

^b Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, SP, Brasil. Mestre em Filosofia, e-mail: francismir@hotmail.com

Abstract

This article intends to place the pericope of Ex 31,1-11 in an approach of theological aesthetics or aesthetic theology, since it presents beauty as an object of an external science as a starting point. Now, man's participation in God reveals a mysterious detail, since from God's perspective, it is performed as "revelation" and that, from man's perspective, it is performed as "faith". According to Von Balthazar, both vision and ecstasy collaborate to reflect the theological and aesthetic dimension. In this sense, first, the characteristics of the construction of the Sanctuary of the Desert - Ex 25-31.11 are elucidated: text and the context of Ex 31,1-11. Second, the sanctuary and historical context are pointed out. Third, they describe themselves about artisans, their skills and beauty. In view of this scenario, the result to be achieved is that the work of art is a conclusive point that deserves to be highlighted, because each artist is an expert in the work he performs.

Keywords: Sanctuary. Craftsman. Ability. Beauty. Tabernacle.

Introdução

Com a aproximação temática com o texto de Ex 31,1-11 que se pretende fazer neste trabalho, para além da fundamental exegética do texto em si, bem como da sua localização no corpo do livro do Êxodo, em particular no trecho que trata da edificação do Santuário do Deserto, está uma pesquisa que tem como ponto de partida identificar até que ponto se pode falar de certa estética relativa aos objetos, a seus autores nomeados e à fonte de inspiração ou o modelo de cada objeto que o texto oferece. Ao ter o belo como objeto de uma ciência externa, que pode tanto ser a reflexão sobre uma estética teológica ou uma teologia estética, apesar da diferença entre as duas compreensões proposta por Von Balthazar na sua obra (2009), é preciso investigar se o tipo de arte realizada pelos artesãos da época apenas pretendia ser funcional, ou seja, visando o culto, ou se também nessa artesanaria há elementos de beleza que visam o encantamento do espectador ou da assembleia que participa do culto.

A participação do homem em Deus revela um detalhe misterioso, visto que, da perspectiva de Deus, é realizada como "revelação" e que, da perspectiva do homem, é realizada como "fé". De acordo com Von Balthazar, "este duplo e recíproco êxtase — de Deus 'Aventurar-se' ao homem e do

homem a Deus — constitui o próprio conteúdo de dogmática, que pode, assim, ser corretamente apresentado como uma teoria do arrebatamento” (2009, p. 110, tradução nossa). Ele sublinha, inclusive, a seguinte característica da literatura paulina: “[...] fala de uma ‘visão do esplendor do Senhor com rosto descoberto’, por meio da qual ‘somos transformados na mesma imagem’ (2Cor 3,18). Paulo, assim, une visão e êxtase como um único processo” (VON BALHAZAR, 2009, p. 111, tradução nossa). Assim, tanto a visão como o êxtase colaboram para refletir a dimensão teológica e estética.

A tentativa de entender as Escrituras como um todo em termos do conceito de “arte” (e, portanto, de uma beleza de proporções humanas) está localizada no fim das grandes tentativas de ver a revelação bíblica na forma total de uma teologia que inclui a filosofia, período de transição começado com o Renascimento e que se estende até hoje, tendo passado pelo Iluminismo francês, e o Idealismo e Romantismo alemão. É o mesmo período em que o *pulchrum* (o belo) é transformado em um “objeto” separado com uma ciência própria, bem como o momento em que se inicia uma tentativa de unir a teoria da beleza (autoconsciente) com a revelação judaico-cristã.

Poderia se buscar uma estética literária da forma interna do próprio texto e o modo como este mesmo texto nos chega. Contudo, ainda assim, não estaria alcançado o objeto da pesquisa, que é perguntar-se se é possível prescindir da ideia de que a construção do Santuário, por mais simplória que possa parecer num esquema de planta baixa arquitetônica, possui uma riqueza de detalhes no formato, nas medidas, no material usado, na técnica e principalmente na mão do artesão. Outra questão que não será respondida aqui, mas que está pressuposta: o artesão é artista? Se não é, por que a concepção de arte e artista, e mesmo da autoria, que passou por diferentes noções desde o momento em que se constitui uma disciplina chamada estética, não pode ser aplicada de igual modo ao artesão bíblico? Ele não faz de uma bacia, simples peça de lavabo, um objeto com técnicas de fundição, escultura e linhas de beleza feitas para encantar quem as usa ou vê? A simples ideia de revestir de ouro a madeira de acácia dos altares, das varas e das tábuas de sustentação da tenda não pressupõe que, para além de se referir à ideia de santidade, brilho e reinado divino, tem a função de encantar e promover estupefação de quem adentra o Santuário? A beleza de *Adonai* não é a sua

glória? A forma como se quer representar ou apresentar essa beleza como experiência humana não é outra forma de dizer que Deus é belo e deve ser contemplado em sua beleza?

Uma teologia desprovida de estética é ruim. O que dizer se se toma a ideia da construção de um Santuário para honra e habitação divina? Deve ser não estético ou não belo? Qual caminho seguir? Não se pretende aqui pensar que uma verdadeira teoria da arte é a exteriorização consciente da plenitude interior na “forma” que, evidentemente, nunca deve faltar, pois a arte só pode ser encontrada onde uma “entidade viva” medeia entre a vida pura e a vida vivida, ou mesmo que a arte é necessariamente e conscientemente incoativa (que inicia algo). Não se deseja buscar modelos ou protótipos, porque a pesquisa diacrônica não permite chegar a esse ponto, a não ser que se construa uma hermenêutica nova. A estética bíblica que se procura encontrar neste trecho não é uma orientação protológica, ou seja, orienta-a para a sua gênese — a origem, que se perdeu ou o preservou de alguma forma.

Pode parecer, por um lado, que se está à procura de uma certa teoria da visão “estética” no sentido kantiano, ou seja, sobre a percepção da forma como se dá a autorrevelação de Deus. Por outro, a busca por meio de uma teoria do arrebatamento onde a “estética” é uma teoria sobre a encarnação da glória de Deus e sua consequente elevação do homem para participar dessa glória. Não obstante, nenhuma dessas leituras teóricas será capaz de dizer a importância do texto em si para a identificação de uma percepção notadamente estética de cada objeto confeccionado para uso no culto divino do Santuário.

O Santuário é um espaço como um objeto de conhecimento, algo que também pode ser entendido em termos conceituais, teóricos. “As sociedades e grupos sociais criam formas social e historicamente específicas de pensar e organizar o espaço que lhe dão coerência lógica e conceptual” (GEORGE, 2009, p. 17-18, tradução nossa). Então, pode-se perguntar se o Santuário é um espaço que pode ser identificado, concebido, conceitualizado, arranjado, organizado, dividido, ordenado e planejado, no sentido de vir a ser não somente um lugar onde as narrativas do tabernáculo são, sobretudo, o espaço mental. Sim, os relatos escritos do tabernáculo são uma construção mental, mas não somente; eles também se referem à estrutura física em si, pois não está selado ou

separado do seu espaço físico. Ele está relacionado ao espaço físico, porque ele se afeta a si mesmo “no” e “sobre” o espaço físico material. Essa afetação tem a ver diretamente com a percepção estética de cada objeto do espaço, o modo como ele é usado e, principalmente, suas formas estéticas.

Ao considerar todos esses aspectos teóricos, apresenta-se o argumento em três partes: 1) a localização do texto de Ex 31,1-11 no contexto do texto anterior, que é Ex 25,1-30,38, no qual não somente as características do Santuário e de seus objetos internos são importantes, mas também sua relevância histórica; 2) a ideia do Santuário em si mesma; 3) a relevância dos aspectos que não se repetem no trecho 31,1-11, a nomeação dos artesãos e a natureza de habilidades recebidas como dons do “sopro de Deus” (*rû’ah ’ēlōhîm*).

Características do Santuário do Deserto

Ex 25,1-30,38 é o trecho anterior a Ex 31,1-11, no qual essa perícopes está inserida como subsequente. É o começo do livro do Santuário e da Aliança, no qual estão presentes os mesmos objetos e suas respectivas funções, bem como a matéria da qual são feitos, as medidas e os tipos de trabalho feitos (técnica) sobre a matéria (suporte): escultura, marcenaria, ourivesaria, fundição, tecelagem, tingimento, etc. A instrução é dada por *Adonai* a Moisés: ele deverá fazer todos os objetos do Santuário conforme a ordem divina, da tenda à bacia.

Cada objeto tem uma função. O que interessa não é, em particular, esta função, mas os elementos cúlticos que determinam a forma como cada objeto foi designado a ser feito, na qual é possível identificar o trabalho do artesão, e se perguntar se tal artesanaria não guarda certa ideia de beleza, e se esses objetos podem ser considerados obras de arte no sentido apresentado na introdução. Uma pergunta decorrente dessa pesquisa é saber se a função pode definir a ideia de beleza do objeto cúltico.

Os objetos que aparecem em ambas as partes, seja a introdutória do Santuário do Deserto, seja a da escolha dos artesãos, são a “arca” (*’ārōn*) e o “propiciatório” (*kappōret*) (25, 10-21), “a mesa dos pães da oblação” (*šulhān*) (25, 23-30), “o candelabro” (*mānorāh*) (25, 31-40), a “tenda” (*’ōhel*) (26, 1-30),

o “altar dos holocaustos” (*mizbēah*) (27, 1-8), o “altar dos perfumes” (*mizbēah qaṭōreṭ*) (30, 1-10) e a “bacia” (*kiyyor*) (30, 17-21). Além desses, estão também o rito de consagração (29, 1-46), assim como alguns detalhes de partes da tenda e de utensílios dos altares.

A matéria usada para a execução dos objetos é apresentada na primeira parte (25, 3-7): “ouro” (*zāhāb*), “prata” (*kesep*), e “bronze” (*nəḥōšet*); “violeta, púrpura e escarlate” (*takēlet, ’ārgamān e šāni*); “linho fino” (*šēš*); “pelos de cabra” (*’izīm*) e “pele de carneiro” (*’ōrōt ’ēlim*); “couro fino” (*’ōrōt təḥāšīm*) e “madeira de acácia” (*’āšē šitṭīm*).

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

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

A tenda da reunião tem forma e elementos estruturais bem definidos (26,1-30): é composta por cortinas de linho coloridas na cor púrpura violeta, nas quais há querubins bordados, laços e franjas (tecelagem, tingimento e bordado), e cortinas de pelos de cabra, também com laços, franjas e colchetes de bronze (tecelagem e fundição), além de um manto feito da pele de carneiro tingida de vermelho e revestida de ouro fino (curtimento, tingimento e

ourivesaria). A estrutura de sustento da tenda não é simples objeto funcional. Além de ser estrutura, faz parte do modo como o espaço é composto. São tábuas de acácia, coberta de ouro, com bases de prata como encaixe, além das travessas de acácia cobertas de ouro e argolas de ouro (marcenaria, fundição e ourivesaria). Ainda há a parte interna da tenda, que não aparece no texto que é o objeto deste artigo, onde um véu (26,31-37) feito de linho tingido de carmesim púrpura violeta, com querubins bordados, ganchos de ouro e colchetes (tecelagem, tingimento, bordado e fundição) separa os espaços cúlticos da tenda; bem como há também a parte externa da tenda, na sua entrada, onde uma cortina de linho nas cores púrpura violeta, púrpura escarlata e carmesim, estruturadas em colunas de acácia e bases de bronze (tecelagem, tingimento, marcenaria e fundição) compõe um portal de acesso à tenda.

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

Todos esses objetos descritos em suas formas, matérias e técnicas de execução vão reaparecer no texto da perícopes subsequente (31,1-11) que é objeto inicial desta pesquisa, mas neste trecho estarão relacionados aos autores da obra que os executarão e à inspiração divina que lhes será guia. Os artesãos são marceneiros, fundidores, tecelões, ourives, lapidadores,

bordadores e curtidores. Eles possuem suas técnicas e as executam sob o desígnio divino.

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

Segundo Homan (2007, p. 38-39, tradução nossa),

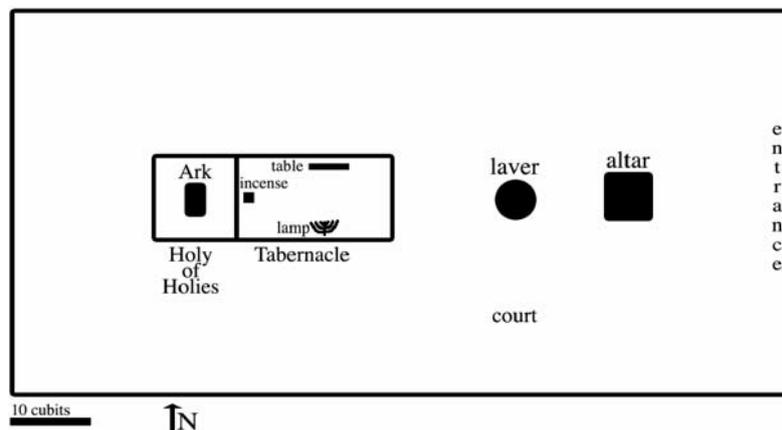
O complexo do Tabernáculo, como descrito em Ex 25-27; 35-40, era fechado por uma cerca de linho pendurada em postes de 100 × 50 cúbitos (1 côvado ≈ 18 polegadas/45 cm, a distância aproximada do cotovelo à ponta dos dedos) com sua entrada orientada para o leste. Um grande altar sacrificial foi colocado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

Ele afirma ainda que a maioria das reconstruções do Tabernáculo medem 30 cúbitos de comprimento por 10 cúbitos de largura. Richard Friedman (1992) estabeleceu um modelo um tanto diferente, onde as molduras que se sobrepõem reduzem o comprimento total e a largura em cerca de um terço. Segundo os relatos de Êxodo, são três camadas de vários materiais postas sobre as armações de madeira para cercar a tenda. “A camada mais interna era uma cortina sagrada de linho fino com querubim entrelaçado no tecido. Às vezes, esta cortina é chamada apenas de ‘Tabernáculo’ (Ex 26,6)” (HOMAN, 2007, p. 39, tradução nossa). Em cima desta foi colocada uma cortina tecida com pelos de cabra. Muitos discutem sobre a composição da cortina mais externa. Para alguns era feita de peles de texugo ou de peixes-boi ou

narvais. Mas não é possível deixar de fazer paralelos etimológicos com os acádios, para os quais era mais comum couro de cabra tingido de vermelho.

Seguindo o relato, é possível completar o desenho de uma planta baixa (ver Figura 1). Há o véu bordado pendurado em cinco colunas que marca a entrada do Tabernáculo e, dentro da câmara de abertura, três objetos cúlticos. Na parede sul, a menorá, na parede norte, a mesa de pão de apresentação, na qual eram colocados doze pães a cada semana como oferta simbólica de alimento a *Adonai*, e o altar de incenso que ficava na parte de trás da câmara de entrada. Um véu ornamentado com formas de querubins tecidas em seu tecido de linho fino separava a câmara principal do Tabernáculo da sala dos fundos sagrados, conhecida como o Santo dos Santos. É nesse espaço que repousava a Arca da Aliança, uma caixa de madeira ornamentada, revestida com ouro. De fato, esta era a relíquia mais sagrada da antiga religião israelita, na qual eles guardavam o símbolo de sua aliança com *Adonai*, as duas tábuas dos Dez Mandamentos, juntamente com um pote de maná e o cajado de Aarão. Um dia por ano, somente o Sumo Sacerdote, no Dia da Expição, tinha a permissão de entrar nesta sala dos fundos (Lv 16).

Figura 1 - Possível planta baixa do tabernáculo na tenda de reunião



Fonte: HOMAN, 2007, p. 40.

Uma vez apresentada essa descrição breve do Santuário e de suas características, é preciso ressaltar uns aspectos iniciais do texto do capítulo 25. Antes de mais nada, o caráter oblativo do material usado na confecção do Santuário. Ele não é comprado, mas ofertado. A primeira e principal

comunicação feita por *Adonai* é conclamar os filhos de Israel que levem, como cumprimento de preceito, uma contribuição reservada em honra do Senhor, ou seja, que uma porção de seus bens seja ofertada para a construção do Santuário. Umberto Cassuto aponta que o verbo “tomar” (*laqah*) ocorre frequentemente na Bíblia neste ou em sentido semelhante, com referência à preparação de um sacrifício ou um presente para o Senhor. No texto em questão é um preceito não obrigatório, mas voluntário, segundo a liberalidade de cada homem, seja ele rico ou pobre, dê ele muito ou pouco (CASSUTO, 1997).

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

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

Três deles são tipos de lã (não linho, como alguns pensavam), e um é um tipo especial de linho. O primeiro material é תלכת *t^ekhēleth*, ou seja, lã tingida com a cor desse nome, a saber, um corante extraído de uma espécie de marisco encontrado em abundância no mar, pelas costas do Mediterrâneo, e especialmente pelas costas da Fenícia e da Terra de Israel. Os tintureiros costumavam abrir o marisco enquanto ainda estavam vivos [...] e o líquido transparente segregado de suas glândulas adquirido à luz do sol uma cor profunda violeta, esta é a cor תלכת. A segunda é ארגמן *'argāmān*, lã tingida de vermelho escuro (πορφύρα - púrpura), que eles fabricaram através da adição de certos ingredientes ao tingimento *t^ekhēleth*. A terceira é a lã tingida תעלות ינש *tōla^eath šānī* (literalmente, ‘verme de escarlate’; renderizado: ‘escarlate’), cor que deriva seu nome do fato de ter sido extraída do corpo de um verme (CASSUTO, 1997, p. 324, tradução nossa).

Não levando em conta o que será discutido mais adiante, ou seja, a opinião de que tamanha sofisticação no processo técnico de tecelagem da lã e seu tingimento pode indicar que o texto ganhe características de datação posterior, há de se ter em conta o cuidado tanto na escolha da cor quanto na sua produção, bem como o cuidado que subentende o processo de tecelagem

da lã, a começar da tosquia, passando pelo desfiamento e chegando à tecelagem propriamente dita dos fios. Isto sem levar em conta o bordado em fios feitos nas cortinas com desenhos de querubins. Toda a técnica indica que o esmero na produção do objeto e o objeto de seu uso, que é cúltico, podem levantar a tese de que o trabalho do artesão, além da precisão, poderia incluir também uma preocupação estética.

Cassuto (1997) sugere que essa gama de materiais, sem exceção, estava na posse dos israelitas. Assim, os metais e pedras preciosas tinham sua origem no Egito, bem como muitas joias de prata e do ouro eles receberam dos egípcios antes de partirem. Havia abundância de lã e peles de carneiros, pois é provável que possuíssem pequenos rebanhos, bem como havia um abundante suprimento de acácias no local. Mesmo a vizinhança era fonte de outras coisas, tais como tinturas, óleo, especiarias e similares. Em tese, eram sempre adquiridas nas caravanas que passavam pela região.

O segundo aspecto a ser ressaltado é que, para cada técnica descrita indiretamente no elenco de objetos, há de se pensar obrigatoriamente na existência de gente capaz de executar a tarefa, sejam membros das tribos vizinhas, como a Kenita (CASSUTO, 1997), sejam membros do próprio Israel. Não é possível deixar de considerar a relevância das técnicas de fundição, ourivesaria, marcenaria, tecelagem, tingimento, etc. Não são técnicas cujas características sejam tão difíceis de identificar em determinados povos a partir dos estudos arqueológicos, embora isto não seja objeto desse trabalho. A pergunta inerente à técnica, ao menos do nosso ponto de vista contemporâneo, é saber o quanto os traços de “design”, ou seja, os desenhos das formas, a exploração da capacidade de manuseio de cada matéria e a forma em si de cada objeto não possuíam de algum modo uma modelagem estética compartilhada, ou seja, uma “escola”, guardando as devidas proporções do significado de escola, onde o artesão repassa a técnica ao aprendiz que a reproduz nos novos objetos que confecciona.

Tendo considerado estes aspectos iniciais sobre o texto em si, é preciso compreender melhor o contexto histórico em que surge o Santuário que está sendo construído pelos israelitas, porque ele é importante peça de identidade do povo. Doutra parte, é preciso entender em que sentido a tenda como casa

de Deus é objeto que de fato existiu no período mosaico, ou se é uma construção tardia pós-exílica com as contribuições trazidas pós-exílicas.

Santuário e contexto histórico

É nessa estrutura portátil, o Santuário tenda, com seus apetrechos, que Deus haverá de morar. O texto do Êxodo usa termos diferentes para se referir a essa estrutura: tabernáculo, tenda de reunião, santuário. O mais comum é “tabernáculo”, usado cinquenta e oito vezes. Já “tenda de reunião” aparece trinta e quatro vezes. Há também o termo “santuário” que surge apenas duas vezes, e, por fim, um termo adicional, “tenda da aliança” que aparece várias vezes (Nm 9,15; 17,7-8; 18,2; 2Cr 24,6) (CASSUTO, 1997).

A autorrevelação de Deus a Israel no Sinai é retratada como um acontecimento único e marcante, o auge da redenção do Egito, na narrativa do Êxodo. Mas a presença de Deus depois, além do Sinai, deve ser realizada através da construção de uma morada para Deus, uma estrutura material assegurando a acessibilidade de Deus à comunidade (MEYERS, 2005, p. 219, tradução nossa).

Meyers afirma que a variação na terminologia implica que “tenda” seja usada tanto para o tabernáculo em si quanto para sua cobertura, mas também é possível que esteja relacionada à probabilidade de que os textos do tabernáculo do Êxodo combinem várias tradições, tais como do antigo santuário pré templo em Silo (Js 18,1; 1Sm 2,22; 1Cr 6,32), ou outras influenciadas por antigas tradições associadas com o próprio templo de Jerusalém.

Muitos estudiosos ainda duvidam se o Tabernáculo de fato existiu. Poucos questionaram a historicidade do Tabernáculo até a Crítica Superior, no século XIX, com *Prolegomena zur Geschichte Israels* (Prolegômena à História de Israel), de Julius Wellhausen. Ele afirmou que a o tabernáculo é a cópia e não o protótipo do templo em Jerusalém. O argumento de Wellhausen era que um sacerdote judeu após o Exílio em 586 a.C. inventou o Tabernáculo para dar credibilidade ao período de peregrinações no deserto descrito na Torá. Esse autor sacerdotal usou um artifício simples, reduziu pela metade a largura e o comprimento do Templo e o tornou-o portátil, mas isso não passaria de ficção.

A tese de Wellhausen tem como ponto de partida a ideia de um fanatismo antijudaico que promoveu a destruição da religião israelita pré-exílica com as leis pedantes e opressivas (HOMAN, 2007).

Esta visão foi dominante até o surgimento do trabalho de Frank M. Cross Jr. que publicou um artigo em 1947. Ele recorreu a paralelos fenícios e argumentou a existência de modelos similares ao Tabernáculo e, por isso, era possível afirmar que se tratava de uma estrutura real anterior ao Templo de Jerusalém. Muitas evidências arqueológicas, históricas e linguísticas foram sendo descobertas e passaram a dar sustento à visão de Cross, como por exemplo os relevos encomendados por Ramsés II, que retratam sua tenda militar usada na Batalha de Cades. É notável que o complexo de tenda de Ramsés combine quase que exatamente com o layout e orientação do tabernáculo israelita.

Embora haja estudiosos bíblicos que trabalhem com a tese de que o elaborado e caro tabernáculo do Êxodo não possua base histórica, não é possível simplesmente afirmar que este não teria nada a ver com um santuário sagrado primitivo e seria uma invenção completa dos escritores sacerdotes do período exílico. Isso, sustenta Meyers (2005), porque se tomarmos em conta uma série de outras considerações para além das referências bíblicas a um santuário de tenda, é possível sustentar a autenticidade da existência de um santuário portátil primitivo, não tão elaborado como o texto final apresenta, mas que tenha sido, com grande probabilidade, uma parte importante da cultura sacra primitiva de Israel.

Homan (2007) considera correta a afirmação da maioria dos estudiosos, segundo a qual a elaborada tenda descrita em Êxodo é embelezada. Mas não se pode deixar de considerar que a ideia de um santuário de tenda ornamentado assim tenha desempenhado um papel fundamental na religião dos antigos israelitas. Isto não é diferente do contexto das antigas religiões do Oriente Próximo. Por exemplo, a deidade mais jovem Baal habitava em um templo e a deidade cananeia mais velha vivia em uma tenda, isso em plena Idade do Bronze Final Ugarit. O argumento se justifica pelos paralelos etimológicos entre a tenda de *El* e *Adonai*. Tais paralelos dão credibilidade à historicidade do Tabernáculo. Homan cita, como exemplo: a tenda de *El* é chamada de “Tabernáculo” (*mškn*), é sustentada por uma “prancha” ou

“tábua” de madeira (*qrš*), a mesma palavra usada para “tábua” de madeira que sustenta o Tabernáculo, ou textos cuneiformes anteriores de Mari onde está descrita a existência de um santuário tenda sendo suportado por uma “armação” (*qersū*).

Homan (2007) ainda ressalta que entre as muitas palavras usadas para designar armações e tábuas de madeira na Bíblia hebraica o termo *qrš* é bastante raro, e é usado apenas para as armações do Tabernáculo, ou numa outra vez para o convés de um navio em Ez 27,6. Ele conclui que o termo está fortemente ligado aos santuários de tenda religiosa, e foi escolhido para designá-los.

É possível, então, afirmar que, dado todo esse contexto histórico, algum tipo de santuário de tenda tenha desempenhado um grande papel nos anos de formação da antiga religião israelita. Contudo, ressalta Homan (2007), o relato bíblico não aponta os caminhos para o que tenha acontecido com esta tenda depois da conquista da terra e assentamento. As conclusões de alguns estudiosos são distintas, mas não tão fundamentadas em efetiva história arqueológica. Por exemplo, I. Kalimi (2005) argumenta que os filisteus destruíram a tenda depois da batalha de Ebenezer (1Sm 4; Jr 7,12 e Sl 78,60). O próprio Cross Jr (1947) afirma que foi construída uma nova e ainda mais ornamentada “Tenda de Davi” para substituir a mosaica desaparecida, a mesma tenda de Davi que serviu de modelo para o autor Sacerdotal posterior, na descrição do Tabernáculo em Ex 25-27. Ou até mesmo R. Friedman (1992), que sustenta que a montagem do Tabernáculo foi feita dentro do Santo dos Santos no Templo.

Meyers (2005) se pergunta se é possível considerar como verdadeiras as tradições do tabernáculo. O fato de que esses tipos de santuários de tenda portáteis sejam bem conhecidos no mundo antigo está fundamentado por vários exemplos citados por Meyers ao falar do trabalho acima supracitado e comentado de Homan. Há vários exemplos, e o próprio texto em questão dá a entender quando fala da cobertura de couro vermelho (Ex 26,14), e outras descrições dos termos técnicos do santuário no Êxodo. Alguns desses santuários podiam ser pequenos e estavam relacionados à tradição da tenda de Ex 33,7. Fleming (2000a, p. 84-98, tradução nossa) demonstra que “a arqueologia sugere a existência de várias evidências em Mari, sobre uma certa

estrutura monumental portátil, ou em Ugarit, onde um grande santuário de tenda para o deus *El* foi erguido”.

Outro argumento é relacionado às medidas do tabernáculo, cujas dimensões apontam uma proporcionalidade de 1 para 2 com o templo de Jerusalém (HOMAN, 2007). Há também as tábuas rituais encontradas em Emar. Esta descoberta era desconhecida para os que postulavam uma data exílica para os escritos sacerdotais. Algumas práticas rituais na Síria e Palestina também são semelhantes às práticas mencionadas nos textos do tabernáculo (FLEMING, 2000b). Além do fato de que alguns dos detalhes técnicos elaborados não têm nenhuma relação com a arquitetura do templo posterior ou mesmo podem ser comparados aos modos de construção do Bronze Final e do início da Idade do Ferro, há o reconhecimento de que os componentes e os padrões do relato apresentado de Ex 25 em diante guardam muita semelhança com os relatos de construção de templos conhecidos do antigo Oriente Próximo, em especial na literatura ugarítica.

Artesãos, habilidades e beleza

“Vê, pois, e faze tudo conforme o modelo que te foi mostrado sobre a montanha” (Ex 25,40). Segundo a Bíblia hebraica, *Adonai* mostrou a Moisés um modelo da tenda celestial acima do Monte Sinai. Ele ordenou aos antigos israelitas que construíssem uma tenda semelhante, sob o comando dos artesãos Bezalel e Ooliab, para que *Adonai* pudesse morar com os israelitas na terra. Esta elaborada tenda era conhecida como “Tenda do Encontro” ou “Tabernáculo” (que significa literalmente “lugar de morada”). De fato, a nomeação dos trabalhadores da construção do Santuário, além do texto desse estudo (31,1-11), ainda aparecerá nos trechos seguintes ao período citado, que repete, por sua vez, todo o relato (35,1-39,43), bem como aparecem os nomes dos artesãos diversas vezes (35,30-34; 36,1; 37,1; 38,22-23). As duas partes anteriores foram fundamentais para situar a perícope Ex 31,1-11 no contexto do Êxodo, da mesma forma que pude trabalhar brevemente com os termos usados para designar a matéria de cada objeto, as medidas das peças e as técnicas artísticas que produziram cada elemento cúlrico do Santuário. Nessa parte final é preciso lidar com os dois últimos aspectos da reflexão proposta:

1) o modo como as qualidades de cada artesão são potencializadas pelos dons do Espírito de *Adonai* na execução das obras; 2) que, para realizar essas obras, não é suficiente que possuam apenas as suas habilidades técnicas, mas que o preenchimento divino os põe em condição de executar o plano divino, o projeto de *Adonai*, porque a tenda que irão construir não é como uma casa que eles construiriam normalmente, é a habitação de seu Deus.

Os Artesãos que lideraram a construção do Santuário são “Bezalel” – (*bašal’êl*), “filho de Uri” (*ben ’ūrî*), “filho de Hur” (*ben ḥūr*) e “Ooliab, filho de Aquisamec” (*’āholî’āb ben ā’ḥîsāmāk*). Os nomes deles são citados incluindo a filiação e a pertença a uma tribo, não apenas como escolhidos por sua provável habilidade, mas também, para receber a plenitude do “sopro de Deus” (*rû’ah ’êlôhîm*) que lhes potenciaria as capacidades possuídas por ambos. O primeiro aspecto a realçar na reflexão é que a simples nomeação dos autores contrasta com a imensa quantidade de obras de artes antigas e tardo antigas cujos autores são desconhecidos. Da antiquíssima arte móvel, incluindo a mural, passando pelas primeiras artes sofisticadas feitas nas cidades-estados da Suméria e Akkad, até o renascimento, a autoria da obra de arte é um problema, pois simplesmente ela não existe, a não ser por raríssimos autores conhecidos. Somente com a obra de Giorgio Vasari, *Le Vite Dei Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, de 1568, é que começa um período no qual a arte passa a estar ligada diretamente ao artista, sem o qual resta impossível identificá-la. Ele diz:

Dezessete anos depois, apresentei à Vossa Ilustre Excelência a vida dos mais famosos pintores, escultores e arquitetos, que voltam a vós, não inteiramente acabados, mas tanto do que eram inalterados, e com uma roupagem mais adornada e rica de obras infinitas, das quais não poderia então ter tido outro conhecimento, que para minha ajuda, como para mim, não se pode desejar nada nelas. Digo, digo, que mais uma vez somos apresentados a vós, Ilustríssimo e verdadeiramente Excelente Duque, com a adição de outros nobres e muitos artesãos famosos, que desde aquele tempo até hoje são das misérias deste passado para uma vida melhor, e de outros que, mesmo vivendo entre nós, têm nestas profissões trabalhado tão eficazmente, que são dignos da memória eterna (VASARI, 1997, p. 4, tradução nossa).

Outro aspecto importante a ressaltar é o uso do verbo “preencher” (*mālē* – verbo usado no trecho na forma *piel waw* consecutivo imperfeito, na 1ª pessoa comum singular). O verbo pode ser transitivo ou intransitivo, “para

encher ou [...] para estar cheio”. São muitos os exemplos: “encheu seu cântaro” (Gn 24,16), e “as casas dos egípcios e a terra em que estiverem ficarão repletas de moscas” (Ex 8,17). O texto nem sempre indica com o que algo é preenchido, embora o contexto geralmente forneça tais informações: “enchei a água dos mares” (Gn 1, 22). Importante notar que, em geral, a substância com a qual um objeto é preenchido funciona gramaticalmente como um segundo acusativo, como acusativo de material, e ocasionalmente é qualificada por ela. Normalmente, algo vazio é preenchido: “José deu ordem de encher de trigo suas sacas” (Gn 42,25). Há também um sentido figurado, no qual uma pessoa é cheia de sabedoria “Josué, filho de Nun, estava cheio de sabedoria” (Dt 34,9); “Ele assegura abundantemente a Sião o direito e a justiça” (Is 33,5). Ou pode ter a ver com a saciedade da fome “ou sacias a fome dos leõezinhos” (Jó 38,39) “e encheu de bens a garganta faminta” (Sl 107,9). (BOTTERWECK; RINGGREN, 1997).

Diante do exposto, é preciso perguntar-se: se os artesãos são habilidosos em suas técnicas, eles precisariam de quê? Não possuem a arte de realizar fundição, ourivesaria, tecelagem, tingimento entre outros? Por que precisam de um novo preenchimento? A resposta está no versículo 40 do capítulo 25. Eles conhecem suas técnicas, mas não conheceram o modelo de cada objeto do Santuário. Não estiveram no Monte. Precisam da ação divina de *Adonai* para executar as obras conforme o modelo ideal da habitação de *Adonai*. Sem esse conhecimento farão apenas obras segundo suas próprias habilidades. O texto indica que eles não possuem estas habilidades, estão vazias delas, e é preciso o “sopro de Deus” (*rû’ah ’ělôhîm*) para que executem a tarefa. As Habilidades divinas são a sabedoria ou habilidade (*ḥokhmāh*), “inteligência” (*tevunāh*) e “conhecimento” (*da’at*). A habilidade unida à inteligência e ao conhecimento do modelo daquilo que *Adonai* quer que seja feito lhes permite executar a obra divina.

Os artesãos farão as “obras” (*mālā’kâ*) do santuário, sua edificação, seus aparatos e os objetos internos. O termo hebraico pode ser definido como trabalho qualificado, uma ideia de “trabalho com habilidade” em oposição ao trabalho físico. Os tipos de habilidades englobados pelo termo incluem: trabalhar em metais preciosos (Ex 38,24), com pedras preciosas (Ex 28,13), habilidade agrícola (1Cr 27,26), trabalhar em cerâmica (Jr 18,3), etc. Aparece,

nas séries instrutivas da construção do tabernáculo, Bezalel, cheio de “sabedoria, entendimento, conhecimento e toda habilidade” ou “habilidade” (Ex 31,3; 35,21). Estes homens “de sabedoria” foram os envolvidos na construção da tenda (Ex 36,4.8) e muito mais. Basta guardar a ideia de que a atividade geral de construção é vista como trabalho qualificado (Ex 39,43; 1Rs 7,51; 2Cr 4,11; Ne 2,16). Mas também o termo pode ter a ver com a fabricação, ou seja, não só representa o trabalho qualificado (atividade), mas também representa o “produto acabado, aquilo que a habilidade tem feito”. O uso do termo em Ex 36,7 indica “de forma semelhante que os bens manufaturados acumulados podem ser usados na construção do santo tabernáculo” (BOTTERWECK; RINGGREN, 1997, p. 297, tradução nossa). Portanto, cada obra acabada revela não somente a habilidade do artista, mas a sua unidade com *Adonai*, na medida em que tudo o que fez foi feito na plenitude do Espírito.

Por fim, o último termo a destacar é o verbo “planejar” (*hāšab*) no sentido de desenhar, pensar, calcular, elaborar, cuja semântica exibe dois elementos básicos. O primeiro é o elemento de cálculo, com suas modificações “contabilizar, computar, cobrar, liquidar contas”, assim, “contar, valor, calcular”. O segundo é o elemento do planejamento: “pensar, conceber, inventar”. Ambos os elementos aparecem nos substantivos derivados e também podem ser reconhecidos em parte em cognatos não hebraicos. O termo é usado quando se refere ao “enquadrar planos”, no caso do “bordador” ou daquele que borda padrões em linho, diferente do simples “tecelão de linho” ou do “tecelão de tapeçaria”. Um outro aspecto semântico tem a ver com o “calcular”, muito comum nas formas *piel*, usado em contextos substantivos e econômicos no sentido de verbos de contagem. Interessa ressaltar que é aplicado além do significado de contar com números e quantidades, mas está ligado a valores e fatores em geral: pesagem, avaliação, cálculo, atribuição racional de lugar, contabilidade, técnica de um comerciante. Este senso especial tem a ver diretamente com a ideia dos objetos especiais que serão feitos para o Santuário. Junto com o substantivo subsequente “desenhos” (*maḥāšabot*), neste versículo 4 pode ser traduzido como “elaborar desenhos” ou “calcular as formas do objeto” ou mesmo “projetar” cada objeto ou obra de arte que será feita no Santuário. Não se entra aqui nas passagens em que o verbo “projetar” (*ḥšb*) é usado no sentido do contraste

entre o *ḥšb* do homem e o *ḥšb* de Deus como sujeito do plano divino e realizador do mesmo (BOTTERWECK; RINGGREN, 1997).

Considerações finais

A questão original dessa aproximação temática era identificar se do trecho estudado de Ex 31,1-11, e dos textos nos quais está inserido, é possível depreender algumas questões relacionadas com a estética ou a ciência do belo. Por não se tratar de textos de reflexão teológica, muito menos filosófica, mas de relatos da construção do Santuário do Deserto, aparentemente não seria possível tratar de coisas belas ou de beleza, uma vez que os elementos narrativos cuidam de descrições exatas de objetos (medidas, formatos e localização), do tipo do material do qual são feitos esses objetos e da técnica que cada artesão utilizaria para realizar sua obra (fundição, marcenaria, tecelagem, etc.). Todavia, é um equívoco julgar que a ciência do belo prescindia justamente de todos os elementos que fazem uma determinada obra de arte ser arte e ser bela, isto é, da técnica, da matéria e do autor da obra.

Assim, ainda que o texto em si não fale nem trate de obra de arte, mas apenas de artesãos e suas técnicas, há um elemento essencial relacionado tradicionalmente com a arte, que é imprescindível na forma como se pôde identificar os traços de um povo antigo: a religião e o culto. É assim desde os primeiros elementos culturais de um povo encontrados pela ciência arqueológica; não seria diferente na descrição do Santuário que é feito pelos israelitas para ser a habitação da sua divindade. Cada elemento interno do Tabernáculo, ou seja, da morada de Deus, é feito com dois motivos preponderantes, que sejam belos e sejam dignos da honra, assim como seja o modelo mais perfeito que se possa ter de um espaço dedicado à divindade. As primeiras percepções de arte no mundo estão intimamente ligadas a essa experiência real.

As características da construção do Santuário, para além da disputa da sua localização no tempo histórico, ou seja, se foi feito tardiamente ou se o modelo original era mais simples, essas características reforçam que os autores da construção não foram escolhidos aleatoriamente, mas que foram eleitos porque possuem habilidades que os outros não possuem, e estas fazem

da sua 'ars' uma capacidade de executar o plano de Deus, o modelo que Ele prefigurou no Monte. As habilidades serão aprofundadas e tornadas ainda mais eficazes com o preenchimento do Espírito de *Adonai*.

Portanto, a escolha das matérias mais dignas, tais como ouro, prata, bronze, peles curtidas, tecidos finos, madeiras de qualidade, entre outros já revela que o tipo de obra a ser executada deverá ter traços de beleza inerentes à própria matéria escolhida. De outro lado, a técnica com a qual cada material será trabalhado tem o objetivo de transformar a matéria prima e objeto manufaturado com traços de beleza distintos dos outros trabalhos costumeiramente fabricados. Além disso, a função de cada objeto feito é absolutamente diferente das funções comuns, ainda que sejam relacionadas com o ordinário de um povo: a casa, a tenda, o prato, a bacia, a mesa, etc. A função se distingue porque é cúltica e, com o papel religioso, cada objeto ganha um rito próprio de consagração, que doravante o destacará dos demais, não permitindo que seja usado em funções que não sejam religiosas, sob pena de anátema do que transgredir a norma.

A autoria da obra de arte é um ponto conclusivo que merece destaque. Cada artista é um experto na obra que realiza. Os autores da construção do Santuário trouxeram consigo essas expertises. Elas consistem em fazer com que cada objeto tenha a melhor, ou seja, a mais adequada, mas também a mais bela forma possível que cada matéria e técnica possui. Também é impossível não cotejar com a realidade, porque o fato de que sejam artesãos com suas técnicas mais ou menos avançadas para a época permite dizer que essa artesanaria é a capacidade que um determinado grupo adquiriu ao longo do tempo, bem como, como é próprio da Antiguidade, que fizessem parte de um tipo de ofício passado de geração em geração onde, com a figura do mestre e do aprendiz, a técnica se aprende com a prática e não é um dom emanado da divindade e adquirido por unção milagrosa. Pelo contrário, o fato de que os artesãos foram escolhidos por causa de suas habilidades é que lhes permite aprimorar sua capacidade de projetar o modelo do Santuário a partir do Espírito de Deus que lhes preenche.

Referências

BOTTERWECK, G. J.; RINGGREN, H. *Theological Dictionary of The Old Testament*. Stuttgart: Verlag, 1997. v. 8.

CASSUTO, H. *A Commentary on the book of Exodus*. Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press, 1997.

CROSS JR, F. M. The Tabernacle: A Study from an Archaeological and Historical Approach. *The Biblical Archaeologist*, v. 10, n. 3, p. 45-68, 1947.

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

FLEMING, D. E. *Time at Emar*. Winona Lake: Eisenbrauns, 2000b.

FRIEDMAN, R. E. 'The Tabernacle'. *Anchor Bible Dictionary*. New York: Doubleday, 1992. v. 6, p. 292-300.

GEORGE, M. K., *Israel's Tabernacle as Social Space*. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2009.

HOMAN, M. M. *The Tabernacle and the Temple in Ancient Israel*. New Jersey: John Wiley and Sons, 2007. (Religion Compass 1/1).

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

MEYERS, C. *Exodus*. *New Cambridge Bible Commentary*. Cambridge: University Press, 2005.

VASARI, G. *Le Vite Dei Più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*. Roma: Newton Compton Editori, 1997.

VON BALTHAZAR, H. U. *The Glory of the Lord: a theological aesthetics*. San Francisco: Ignatius Press, 2009.

RECEBIDO: 31/12/2020
APROVADO: 05/08/2021

RECEIVED: 12/31/2020
APPROVED: 08/05/2021