Artigo original
https://doi.org/10.54260/eb.v39i147.988
ESTUDOS BÍBLICOS

Arte, arquitetura e arqueologia do Antigo Oriente Próximo no debate contemporâneo e o problema da produção artística no Levante Sul – Parte 2

Ancient Near Eastern art, architecture, and archaeology in contemporary debate: the problem of artistic production in the Southern Levant – Part 2

Francisco Marques Miranda Filho*

* Mestre em Teologia e doutorando em Teologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professor na Fundação Artur Leão Fabom, Rio de Janeiro, Brasil.
francismir@hotmail.com

Recebido em: 09/09/2023
Aprovado em: 21/04/2024

Licença *Creative Commons* CC BY-NC 4.0

Resumo

O debate contemporâneo sobre o reconhecimento de que se produziu arte e arquitetura sofisticadas no Antigo Oriente Próximo alcançou um nível de maturidade investigativa, usando as ferramentas da arqueologia, mas também da estética, semiótica, história, entre outras. Dessa forma, os estudiosos concluíram que a arte mesopotâmica possui a mesma grandiosidade da egípcia e da grega. Apesar disso, parte da região que compõe o Antigo Oriente Próximo foi considerada periférica na comparação ao mundo mesopotâmico. O Levante Sul, lugar onde a maior parte da narrativa bíblica aconteceu se encontra nessa situação e é considerado periférico, não apenas na arte, mas também na arquitetura. Aderir a essa tese sem questioná-la é desconsiderar que as mesmas ferramentas usadas para classificar a arte mesopotâmica podem ser instrumentos de leitura crítica da arte levantina, considerando suas características peculiares, ainda que em menor proporção numérica e qualitativa. Não se pode relegar à minoridade periférica qualquer produção artística. A segunda parte deste artigo trata da classificação da arte levantina como periférica e das possibilidades que se abrem ao aplicarmos outras ferramentas críticas para uma releitura.

Palavras-chave: Arte. Arquitetura. Arqueologia. Antigo Oriente Próximo. Levante Sul.

Abstract

The contemporary debate on the recognition that sophisticated art and architecture was produced in the Ancient Near East has reached a level of investigative maturity, using the tools of archaeology, but also of aesthetics, semiotics, history, and others. Thus, scholars have concluded that Mesopotamian art possesses the same grandeur as Egyptian and Greek art. Despite this, part of the region that makes up the Ancient Near East was considered peripheral in comparison to the Mesopotamian world. The Southern

abib
Associação Brasileira de Pesquisa Bíblica

Levant, the place where most of the biblical narrative took place is in this situation and is considered peripheral, not only in art, but also in architecture. To adhere to this thesis without questioning it is to disregard that the same tools used to classify Mesopotamian art can be instruments for a critical reading of Levantine art, considering its peculiar characteristics, even if in a smaller numerical and qualitative proportion. One cannot relegate any artistic production to a peripheral minority. The second part of this article deals with the classification of Levantine art as peripheral and the possibilities that open up when we apply other critical tools for a re-reading.

Keywords: Art. Architecture. Archeology. Ancient Near East. Southern Levant.

1 Introdução

Na primeira parte deste trabalho (MIRANDA FILHO, 2023) foi apresentada a produção artística do Antigo Oriente Próximo (AOP) por meio de uma nova leitura estética com o apoio da arqueologia e de outras ciências afins. Feita a delimitação da rubrica geográfica AOP, tanto de forma histórica quanto espacial, cuidou-se de apresentar as ferramentas teóricas usadas pelos estudiosos recentes, que levaram a reclassificar a arte mesopotâmica. Graças à essa tipificação com o uso de novos conceitos (representação, narrativa e ritual), a arte produzida na Mesopotâmia foi reconhecida na sua originalidade e potência artística.

Nesta segunda parte, o olhar se volta para o lugar onde as histórias narradas na Bíblia Hebraica aconteceram, o Levante Sul. Para além do tratamento do texto bíblico com status de obra de arte literária, interessa a essa investigação encontrar nos registros existentes sobre o mundo bíblico os elementos da história real e da vida social dos povos com os quais o Israel e Judá se relacionaram. Há de se perguntar, por sua vez, o que ambos produziram em estruturas arquitetônicas e artefatos que sejam registros de sua própria história. Nesse sentido, o objetivo é propor uma investigação que permita identificar arte entre estes registros.

O argumento passará, em primeiro lugar, pelo itinerário assírio, babilônico e persa para apresentar a enorme riqueza artística desses povos, considerando que eles tiveram influência direta no mundo bíblico no período do reinado pós davídico, na dissolução do Reino do Norte, no Exílio e no retorno dele. Ao apresentar brevemente alguns dos monumentos, cidades e técnicas de produção artística, pretende-se estabelecer algumas referências históricas que ajudem na delimitação da arte levantina.

Numa segunda etapa, a exposição da evolução da pesquisa histórica e arqueológica demonstrará que o tratamento dado por diferentes estudiosos da arqueologia bíblica aos diferentes materiais que os sítios arqueológicos trouxeram à luz terminou por relegar a arte levantina à periferia frente a exuberância da arte mesopotâmica.

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

Para Bahrani (2017), a arte, tal como o mito e as narrativas históricas, dá sentido à existência e ordem no mundo. As imagens, de qualquer tipo, exercem uma poderosa

influência sobre nós. A arte e a arquitetura reordenam as coisas do mundo, e nos permitem visualizar o invisível e intangível, tais como divindades ou conceitos abstratos.

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

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

Muitas vezes os artistas eram também intelectuais que sabiam escrever, e, de fato, desenvolveram formas de caligrafia para escritos destinados à exibição pública. Também abordaram conceitos abstratos (por exemplo, se as imagens têm capacidade própria para afetar o mundo à sua volta), a natureza dos deuses e como os representar sob a forma e aspectos de uma teologia visual. Estes artistas questionavam continuamente as fronteiras entre imagem e realidade, bem como, o papel da arte e da representação no mundo físico. Da antiga Mesopotâmia obtém-se também a primeira codificação de definições estéticas e vocabulário, e o primeiro uso da écfrase (explicação literária e comentário sobre uma obra de arte visual) na descrição de obras de arte, acompanhada dos primeiros textos admiradores da escultura e arquitetura. As técnicas de recolha, preservação e conservação, geralmente associadas a períodos muito posteriores, pelo contrário, já existiam e estão amplamente elucidadas em textos antigos. Por todas estas razões, a antiga arte da Mesopotâmia pode de fato ser estudada como expressão artística, e não apenas em termos de artefatos arqueológicos que documentam ou iluminam eras históricas e políticas do passado (Bahrani, 2017, p. 8-13).

3 Itinerário artístico assírio, babilônico e persa

É possível, por meio da arqueologia, identificar uma certa zona de convergência na produção de arte antiga, que remonte a períodos anteriores da Idade do Bronze, nos quais a narrativa bíblica alcança apenas de modo figurado. A tese aborda períodos, povos, regiões e cidades em que se produziu arte com características específicas e sofisticação expoente (BOTTÉRO; CASSIN; VERCOUTTER, 2016). São lugares como Uruk em que a arte fala da civilização (4.200 a 3.000 a.C), a Suméria e sua protodinastia como imagem para o povo e arte para a eternidade (2.900 a 2.334 a.C), a arte da dinastia acádica (2.334 a 2.154 a.C), a arte de Gudea em que retrato real e duração das imagens foram concebidas para perpetuarem o poder (2.150 a 2.000 a.C.), a terceira dinastia de Ur (2.112 a 2.004 a.

C.), Hamurabi e sua época (1.894 a 1595), e a arte cassita no final da Idade do Bronze, com seu comércio de ouro e lápis-lazúli com os egípcios (1.595 a 1.155 a.C.).

Este trabalho não pretende abarcar todas as contribuições artísticas por causa da extensão histórica destes períodos. E ainda há de se considerar que nestas partes da história do AOP o mundo judaico é inexistente. Mas a simples citação já indica a riqueza de material artístico e arqueológico desse período. A proposta dessa parte considera apenas o período no qual há concomitância entre a narrativa hebraica e a produção de arte nos povos circunvizinhos, e o problema de considerar a arte do Levante Sul como arte menor. Três movimentos históricos que resultaram em estruturas imperiais podem ajudar nesse desenvolvimento argumentativo: os impérios Neoassírio, o Babilônico e o Persa-Aquemênida. Todos estão diretamente ligados aos eventos da narrativa bíblica.

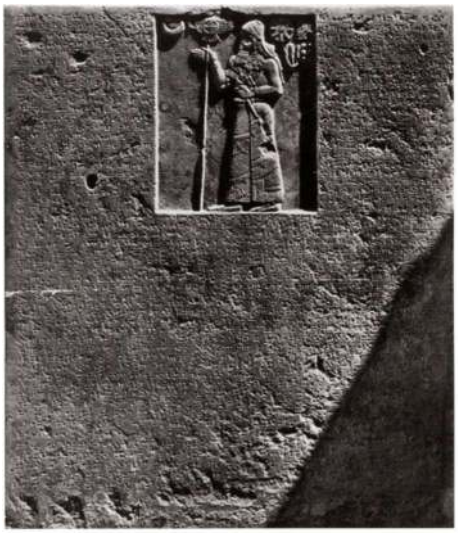
Entre os resultados mais notáveis de toda a história das artes visuais estão aqueles obtidos durante o período do Império Neoassírio na Mesopotâmia (960-612 a.C.). As esculturas monumentais, juntamente com a arte decorativa de dimensões menores, produzidas sob o patrocínio das cortes assírias, atingiram um nível de habilidade e criatividade sem precedentes excepcional no mundo antigo. Embora seu trabalho tenha se baseado nas tradições mais antigas, nesta fase, os artistas da corte assíria começaram a explorar temas mais amplos e ambiciosos, empregando-os em composições concebidas em uma escala verdadeiramente grande. Esculturas finamente executadas unem narrativa e heráldica, misturando representações históricas com repetidos padrões simétricos, visando definir o espaço real. Em particular, podemos observar dois níveis de desenvolvimento das artes da corte, dos quais o primeiro e mais conhecido são as grandes composições dos palácios reais com suas colossais esculturas arquitetônicas e espetaculares relevos de parede. Estas narrativas em relevo, com conteúdo ricamente detalhado dentro de composições monumentais e épicas, são, em certa medida, complementadas por inovações na escrita e composições literárias, em particular os anais históricos altamente detalhados com suas crônicas abrangentes de façanhas imperiais. Ao mesmo tempo, no coração da Assíria, monumentos majestosos, estelas, obeliscos e imponentes relevos rochosos, criados e erguidos também no resto do império como afirmações de poder e autoridade imperial, tornaram-se mais frequentes (BAHRANI, 2017, p. 225).

Um exemplo dessa pujança é Nimrud, a cidade de Assurnasirpal II, que contém a ideia elaborada de se tornar uma cidade adequada ao rei dos quatro quadrantes do universo. A maior maravilha da cidade do século nono século foi o Palácio do Noroeste, cuja construção e inauguração são descritas em grandes detalhes por uma inscrição conhecida como Estela do Banquete (figura 1), na qual Assurnasirpal II o proclama como "o palácio alegre, o palácio cheio de sabedoria". Da mesma forma que realizado em todos os palácios assírios, este foi feito de paredes de tijolos de lama, reforçadas com uma estrutura de madeira. As paredes eram cobertas e esculpidas em baixo relevo. Havia frisos num nível superior repleto de afrescos que desapareceram. As fachadas de pedra eram compostas por grossas placas de alabastro calcáreo constituídas por uma pedra local conhecida como "mármore Mosul". As altas paredes da cidadela eram visíveis de longe, e cada um dos portões monumentais tinha enormes touros de cabeça humana e leões alados como guardas. Eis um trecho de uma das inscrições do palácio que fala sobre a nova cidade e sobre a construção:

> A antiga cidade Kalhu, construída por Salmanassar, rei da Assíria, um príncipe que me precedeu, aquela cidade estava dilapidada, adormecida. Reconstruí esta cidade [...] limpei a velha colina em ruínas e a nivelei ao nível das águas. Cavei [o poço de fundação] até uma profundidade de camadas de tijolos. Ergui ali um palácio de cedro, cipreste

> dapranu, zimbro, madeira meskannu e terebinto etamerice, como minha residência principesca para minha ação real até a eternidade. Criei animais das montanhas e dos mares em calcário branco e alabastro parutu, guardando os portões – tradução minha (BAHRANI, 2017, p. 227).

Figura 1 – Estela do Banquete de Assurnasirpal II – Palácio Noroeste, Nimrud, Iraque, 865 a.C – em pedra.



Fonte: Bahrani (2017, p. 217).

Sucessores dos assírios, os babilônicos construíram a lendária cidade da Babilônia (à da época do Império neobabilônico, 626-539 a.C.). Ela foi descrita como magnífica na Bíblia Hebraica e depois pelos estudiosos da antiga Grécia e Roma. Em acádico a cidade era chamada 'Babili', ou seja, "Porta dos Deuses", e mais de mil anos antes já tinha sido uma capital importante. Durante o reinado de Nabucodonosor II, a cidade foi, então, soberbamente reconstruída, até se tornar a magnífica metrópole que entrou para a história.

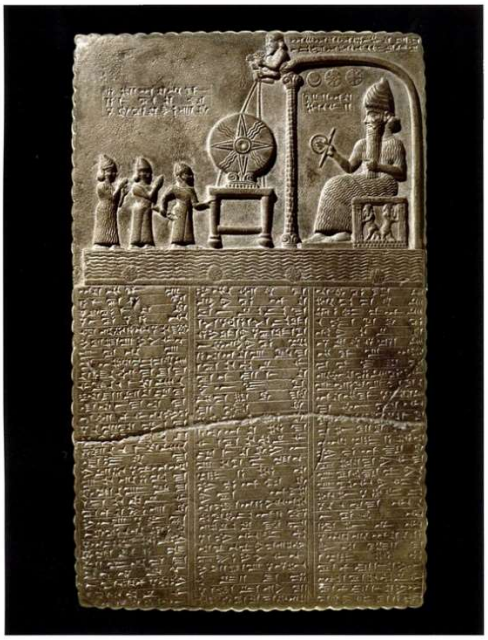
A técnica de escultura em relevo de tijolos vidrados foi desenvolvida de forma monumental, precisamente para as paredes e portões policromados da cidade, dando a estas estruturas uma fama lendária. A escultura e as outras artes visuais adquiriram um caráter distintivo na Babilônia, especialmente na forma como desenhavam as imagens, iconografia e gêneros de estelas do passado, tudo para criar uma versão da arte babilônica para o presente. Os artistas assírios tinham inventado novas abordagens para cenas narrativas realistas de guerra e caça. Eles tinham desenvolvido novas formas complexas de grandes composições abertas e experimentado padrões rítmicos repetidos dentro destas obras, criando tipos poderosos e distintos de monumentos imperiais assírios. Na Babilônia, por outro lado, em vez de olhar para o novo e espetacular exemplo da Assíria ao norte, se olha para a própria história como uma capital cultural da qual podemos extrair tradições representacionais enraizadas no passado (BAHRANI, 2017, p. 227).

Para exemplificar essa forma artística escultórica babilônica, é preciso compreender o seu olhar para trás. Mesmo durante a época do domínio assírio sobre a Babilônia, as artes visuais do Sul haviam mantido suas próprias tradições e formas dentro do contexto mais amplo da cultura visual assíria. Os babilônios, então, puseram ênfase em tradições mais antigas de várias maneiras. Foi o desejo de procurar no passado formas de enredos para monumentos e estátuas de culto que eram muitas vezes redigidas em termos

religiosos, e vistas como uma forma de redescobrir imagens e iconografias primordiais mais utilitárias. Segundo Bahrani, este desejo e explicação podem ser observados com particular clareza no fascinante caso da restauração da imagem do deus sol, Shamash, em seu templo principal em Sippar.

De acordo com o texto gravado em uma placa de pedra (figura 2), na parte superior da qual está gravada uma cena em relevo, a imagem do deus que foi corretamente restaurada a Sippar, e foi confirmado pela observação direta proporcionada por uma antiga descoberta arqueológica. Este texto do século IX a.C conta a descoberta acidental de uma imagem anterior de barro do deus Shamash, escondida no chão ao longo da margem de um rio, que permitiu a restauração da estátua de culto há muito perdida deste deus em sua cidade de Sippar. A estátua original, que se encontrava no templo E-Babbar do deus Sol, havia sido destruída no decorrer de uma guerra cerca de duzentos anos antes. Durante sua ausência havia sido substituída, como ponto dos rituais, pelo disco solar, um símbolo astral abstrato, até que o rei Nabu-apla-iddina (887-855 a.C) decidiu restaurar a estátua de Shamash a sua forma original. No trigésimo primeiro ano de seu reinado, a nova escultura foi concluída e colocada no templo.

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



Fonte: Bahrani (2017, p. 274).

Este renascimento da estátua antropomórfica de Shamash é registrado na placa de fundação em uma pedra retangular, que permaneceu enterrada no templo até sua descoberta, no século XIX. A placa está coberta em ambos os lados com uma longa inscrição. No topo na parte superior da frente, uma cena esculpida em relevo representa o momento em que o disco solar divino é substituído pela estátua. Tanto o emblema circular e a imagem antropomórfica foram substitutos válidos para a presença do divino no mundo terreno, e ambos são conhecidos desde os primeiros milênios da iconografia religiosa babilônica. A troca mostrada no baixo-relevo ocorre simultaneamente com uma cena de

apresentação na qual Nabu-apla-iddina, de pé entre um sacerdote e uma deusa intercessora, é levada à entrada de um espaço sagrado. Na frente deles está um altar em forma de trono, de cujo assento um grande disco solar é içado por corda por servos divinos, enquanto do lado direito está a estátua cúltica do deus Shamash que, segundo o texto detalhado, é feita de lápis-lazúli e ouro. O deus usa a tiara de chifres múltiplos, as vestes em ondas fluidas típicas da antiguidade, e em sua mão direita segura a haste e o anel de poder. Seu trono é apoiado por dois homens-touro, sagrados para o deus-sol, e acima dele está uma inscrição que o identifica, além dos três emblemas representando Vênus, a Lua e o Sol: Ishtar, Sin e Shamash.

Em 29 de outubro de 539 a.C., Ciro, o Grande, entra na cidade de Babilônia. Ele derrotou a capital de fama lendária e reivindicou para si os títulos de Grande Rei, Rei da Suméria e Akkad e Rei da Babilônia. Assim, os persas Aquemênidas, que já controlavam um dos maiores e mais poderosos impérios da antiguidade, iniciaram uma nova fase de poder na Mesopotâmia. Na cidade da Babilônia, onde Ciro decidiu residir por algum tempo, e no resto da Mesopotâmia, as obras artísticas e arquitetônicas continuaram a seguir as tradições e métodos locais, apesar do advento de uma nova casa governante. As dinastias persas não apenas permitiram a continuação dos cultos religiosos e tradições artísticas locais, mas também participaram ativamente de sua preservação e patrocínio. Além disso, dada a inexistência de uma tradição anterior de arte monumental real especificamente persa, elas certamente incorporaram alguns aspectos das artes figurativas mesopotâmicas.

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

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

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

A monumental arena de vastos salões apoiados por colunas foi introduzida através da propileia conhecida como a "Porta de Todas as Nações" (figura 3), iniciada por Dario e completada por Xerxes, guardada de ambos os lados por colossais sentinelas

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

Figura 3 – Porta de Todas as Nações – Persépolis, Irã, século V a. C. (485-465) - reinado de Xerxes I



Fonte: Bahrani (2017, p. 308).

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

Persépolis é onde a arte real clássica aquemênida pode ser observada no seu melhor. As técnicas arquitetônicas e o programa escultural representam uma mistura de

elementos da Mesopotâmia, Egito, Ionia e Irã. As formas egípcias aparecem nos detalhes arquitetônicos: as silhuetas florais das capitais e as molduras de cavetto em estilo egípcio (as partes projetantes das entablaturas) ficam lado a lado com os touros alados e os demônios leões de origem assíria. A obra de estilo grego é observada no programa escultórico, enquanto as colunas em ascensão são uma síntese de elementos egípcios, assírios e gregos transformados em uma nova arquitetura imperial persa, incorporando a heterogeneidade das nações e tradições do império (BAHRANI, 2017, p. 305-306).

4 O Levante Sul – arte menor?

Empreendido o esforço de apresentar, muito brevemente, séculos de produção artística e arquitetônica de parte da vasta herança mesopotâmica, resta alcançar a região na qual o segundo objeto deste trabalho se situa, e trazer à tona os problemas dessa investigação. O Levante Sul é a região localizada entre a Anatólia, a Mesopotâmia e o Egito, tendo mais ao sul a península arábica com fronteira delimitadora. É a região onde aconteceu de maneira privilegiada o relato bíblico.

Hallote (2020, p. 45-64) constata que o Levante Sul é uma das regiões mais bem escavadas do AOP. Centenas de locais foram explorados desde 1800, e seus artefatos estão alojados em museus do mundo todo. Mas o corpo artístico do Levante Sul continua difícil de classificar. É uma das várias regiões que os estudiosos têm considerado "periféricas" ao Egito e à Mesopotâmia. O trabalho artístico e os restos materiais da região foram, portanto, vistos como derivados e secundários. Além disso, tem sido percebida como menos notável do que a de outras regiões fora do Egito e da Mesopotâmia (como Síria, Turquia e Irã). Parte da razão para esta visão é que a arte do Levante Sul, comparada ao Egito ou à Mesopotâmia, é muito menor em escala. Os estudos do Oriente Próximo rebaixaram, erroneamente, o Levante Sul ao status de uma periferia inferior, em termos de sua história, história da arte e arqueologia.

No início do século XIX, época em que o Oriente era controlado pelos otomanos, diplomatas e representantes da Companhia Britânica das Índias Orientais, as descobertas eram ligadas a nomes de lugares familiares através da Bíblia (*Nuniyeh* no norte iraquiano era entendido como os restos físicos de Nínive bíblico). A história antiga da Mesopotâmia era como uma "terra bíblica" e foi cunhado o termo "Arqueologia das Terras Bíblicas". Livros como o de Hilprecht (1903) estavam centrados em grande parte na Mesopotâmia.

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

No final do século XIX, a arte e a arquitetura da Mesopotâmia e do Egito haviam ocupado seu próprio lugar. Os cânones artísticos de cada região, e sua novidade os tornou fascinantemente diferentes da arte da Grécia e de Roma, embora, como observa Bohrer (2003, p. 132–141), os estudiosos de Oriente ainda colocavam estes dois novos cânones em um nível inferior à arte clássica.

Enquanto o estudo das civilizações mesopotâmicas havia se afastado da Bíblia, os restos da Palestina otomana continuavam a ter associações bíblicas. Alguns dos primeiros estudiosos da Palestina eram ministros e seminaristas, para os quais a Bíblia era parte

integrante. O antigo Israel ainda estava no centro da Bíblia, e assim os estudiosos que se dedicavam à "Arqueologia Bíblica" eram sempre suspeitos de confiar em motivações fantásticas. A pesquisa bíblica estava associada a outro problema inerente à própria terra. Mesmo antes que qualquer local na Palestina fosse escavado, era evidente que não havia grandes monumentos sob a superfície. A relativa esterilidade dos montes da Palestina ficou arraigada no pensamento até mesmo de escavadores simpáticos. À medida que mais locais foram escavados, tornou-se claro que mesmo cidades bíblicas bem identificadas como Gezer, Megido e Jericó não continham palácios ou túmulos decorados e classificados como aqueles do Iraque e Egito.

Estas frustrações iniciais com o Levante Sul foram agravadas pela direção que os estudos antigos tomaram na rejeição do século XX contra qualquer coisa bíblica. Foi a pesquisa de Friedrich Delitzsch, e a controvérsia Babel-Bíblia, que empurrou a dinâmica para extremos (ARNOLD; WESIEBERG, 2002a, p. 447-457, 2002b, p. 32-40). Delitzsch era um conhecido assiriólogo que ensinou primeiro em Leipzig e depois em Berlim. Entre 1902 e 1904, ele proferiu três palestras nas quais afirmou que as narrativas bíblicas eram apenas recontos tardios e inferiores à literatura babilônica. Delitzsch argumentou que muito conteúdo da Bíblia Hebraica era emprestado da literatura babilônica, mesmo conceitos como monoteísmo, que eram firmemente associados à Judá e a Israel. O conceito de cultura bíblica como meramente derivado da cultura babilônica influenciou a forma das disciplinas dentro dos estudos do AOP de forma sutil. A conclusão lógica deste pensamento era que se a Bíblia e seu mundo fossem secundários à literatura babilônica, então toda a região da Palestina otomana, o "locus" da maioria das histórias bíblicas, também seria claramente periférica.

Alguns estudiosos limitaram seus compêndios somente à Mesopotâmia, mas outros apresentaram a arte de todo o AOP, incluindo suas regiões "periféricas". Nesta última categoria, volumes de Frankfort (1954), Lloyd (1961) e Amiet (1977) tornaram-se, e continuam a ser, extremamente influentes. Todos esses três estudiosos incluíam o Levante Sul em seus volumes, mas nenhum lhe deu muito espaço. Além disso, cada autor diminuiu a região no texto anexo, em parte devido à sutil influência da controvérsia Babel-Bíblia, décadas depois, e, em parte, devido a uma má compreensão dos propósitos e usos dos artefatos em si.

A exclusão que Amiet fez com o antigo Israel não só continuou a fazer o Levante Sul parecer insignificante, mas também reforçou um preconceito de longa data: que a região poderia ser representada apenas pelos monumentos feitos por potências externas. Assim, além de omitir a arte dos cananeus e israelitas, os estudiosos do Oriente Próximo começaram a representar o 'mundo bíblico' com dois monumentos que não eram do Levante Sul: o Obelisco Negro e os relevos lacaios, ambos de origem assíria. Da mesma forma, dois monumentos do Egito, descobertos no final do século XIX, também foram utilizados para representar o Levante Sul: a pintura do túmulo de Beni Hasan do Reino Médio e os relevos de Ramsés III "Povos do Mar" de Medinet Habu, na margem oeste do Nilo, perto de Tebas.

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

No entanto, não é apenas da perspectiva dos estudiosos da Mesopotâmia que devemos proceder, visto que, de dentro, pode-se ter o olhar de arqueólogos que passaram suas carreiras trabalhando no Levante Sul. Num primeiro momento, os autores dos manuais arqueológicos do Levante Sul estavam revendo conjuntos arqueológicos como um todo, ao invés de escolherem peças únicas representativas, ou itens que poderiam chamar de arte. Esta é uma das razões pelas quais os primeiros volumes de William F. Albright (1949) e George Ernst Wright (1957) se concentram em desenhos de plantas arquitetônicas e cerâmicas, e trazem poucas fotografias ou desenhos de objetos. Estes estudiosos não estavam interessados na arte monumental, mas sim em camadas inteiras da cultura material como um meio para entender a história bíblica.

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

> [...] as poucas peças de arte escultórica que ele incluiu são dignas de nota. Albright escolheu a máscara pré-cerâmica Neolítica de Jericó, vários escaravelhos, múltiplas figuras de placas desenhadas em linha de seu próprio local de Tell Beit Mirsim, vários altares de quatro chifres de Megido, dois marfins de Megido (uma caixa adornada com esfinges, e uma incrustação de esfinge), alguns marfins de Samaria, e um ossuário helenístico – tradução minha (HALLOTE, 2020, p. 48, tradução própria).

Seu trabalho influenciou as gerações posteriores, acabando por estabelecer, no processo de escolha destes artefatos, involuntariamente, o próprio cânone do Levante Sul. Frankfort seguiu seu exemplo e incluiu em sua publicação algumas das escolhas de Albright, entre elas os marfins de Megido. Ainda assim, ignorou muitos dos materiais "mais grosseiros" de Albright, puramente arqueológicos, especialmente aqueles desprovidos de implicações bíblicas ou religiosas, tais como altares de quatro chifres. Ao fazer isso, Frankfort desprezou as demais peças como se fossem insignificantes em comparação com a escultura em grande escala cuidadosamente formada na Mesopotâmia. Conclui-se que ele escolheu de acordo com sua sensibilidade histórica e mesopocêntrica de arte.

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

Kathleen Kenyon, da Escola Britânica de Arqueologia em Jerusalém, começou a enfatizar artefatos selecionados, assim como a cerâmica e a arquitetura, canonizando uma variedade de material recém-descoberto. Junto com Mortimer Wheeler, escavou na Samaria nos 1930, usando métodos estratigráficos de cortar seções para a Palestina, ainda hoje conhecido como método Wheeler-Kenyon. Após a Segunda Guerra Mundial, Kenyon foi nomeada diretora da Escola Britânica. Seu trabalho de campo pós-guerra centrado em Jericó (1952-1958) e Jerusalém (1961-1967) produziu um volume tomado como uma introdução básica à arqueologia do Levante Sul (KENYON, 1960). Centrou sua pesquisa em questões de desenvolvimento cultural. Suas ilustrações enfatizavam a cerâmica, planos tectoriais de arcos e fotografias de seções. Apesar da escassez de imagens neste conhecido volume, ela publicou imagens, por exemplo, de um crânio rebocado de Jericó de suas

próprias escavações, objetos adicionais de Jericó e outros locais neolíticos, marfins de Megido e Samaria, e uma tampa de caixão antropoide de um túmulo filisteu. Itens escolhidos por sua singularidade e por serem objetos tão incomuns, que deram origem ao cânon para a próxima geração de arqueólogos (KENYON, 1960, p. 1-18).

Entre os arqueólogos israelenses, Yohanan Aharoni publicou dois volumes influentes, *Land of the Bible* (1967) e *The Macmíllan Bible Atlas* (1968), que tratavam da geografia do mundo bíblico e não de objetos. Mas foi em *The Archeology of the Land of Israel* (obra póstuma de 1978) que ele incluiu, seguindo as convenções estabelecidas, desenhos de linhas de cerâmica e arquitetura. No final do volume, foram anexadas cinquenta e cinco fotografias, entre as quais, trinta e cinco são objetos (ao contrário de paisagens ou arquitetura), mas apenas algumas podem ser classificadas como arte. "As imagens incluem o peixe Tel Poleg, o vaso Dan Charioteer, a cobra de bronze de Timnah, o molde de Nahariyah, uma estatueta judaica de pilares, o altar de Beersheba de quatro cômodos e os capiteis dos pilares Ramat Rahel – tradução minha" (HALLOTE, 2020, p. 56, tradução própria).

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

Mazar viu a necessidade de um "quadro abrangente, atualizado e o mais objetivo possível da pesquisa arqueológica da Palestina relacionada com o período do Antigo Testamento" (MAZAR, 1990, p. XV, tradução própria). Segundo Hallote, sua terminologia e título pode causar engano, uma vez que o conteúdo inclui material arqueológico do período Neolítico em diante, dando igual peso a milhares de anos de arqueologia pré-bíblica (HALLOTE, 2020, p. 57). O trabalho de Mazar trouxe objetos anteriormente conhecidos apenas pelos especialistas do Levante Sul e deu mais publicidade expandindo o cânone habitual pela primeira vez em décadas. Ele acrescentou muitos outros, tais como a xícara *'Ain Samiya*; fragmentos bicromáticos filisteus como os pássaros icônicos voltados para trás; a estatueta conhecida como *Ashdoda*; o estande do culto *Taanach*; imagens das paredes rebocadas da fortaleza *Kuntillet Ajrud*; e outros. Este volume continua sendo uma ferramenta didática para cursos introdutórios, e estas imagens representam um cânone de objetos para os novatos no campo arqueológico. Apesar da contribuição de Mazar, os autores se concentraram em estudos sobre a arqueologia social, e nenhum estudioso, desde Mazar, achou adequado reunir a arte e os artefatos do Levante Sul como um corpus introdutório unificado sem preconceitos.

Um exemplo desse tratamento aparece no comentário de Mazar e Filkenstein, em que tratam das figuras femininas:

> [...] centenas de fragmentos dessas figuras foram encontrados em Jerusalém em casas datadas do oitavo ao início do sexto século a.C., indicando que, embora os profetas de Jerusalém pregassem contra a adoração de Asherah, seu culto era popular na cidade, bem como em outros lugares de Judá. As figuras femininas nuas também são o principal motivo decorativo em altares de argila dos séculos X a IX encontrados em Tel Rehov (fig. 7) e Pella. Esses altares geralmente têm quatro chifres, como os altares de pedra semelhantes

> encontrados em vários locais. Esses altares eram usados para queimar incenso ou para fazer pequenos sacrifícios em cantos de culto residenciais e devem ser vistos como parte da religião popular da época. Em alguns outros casos, esses altares eram decorados de forma mais elaborada, como os dois altares de cerâmica do século X encontrados em Taanach, cuja iconografia tem raízes na arte cananeia – tradução minha (MAZAR, FINKELSTEIN, 2007, p. 177, tradução própria).

Figura 4 – Altar de argila com quatro chifres de Tel Reḥov (século X ao IX). Foto cortesia das escavações de Tel Reḥov escavações.



Fonte: Mazar e Finkelstein (2007, p. 178).

Outro exemplo muito atual que demonstra a dificuldade em tomar o Levante Sul como relevante (o que inclui Israel e Judá) e não considerar sua produção artística apenas como periférica aparece no comentário inicial de Stiebing Jr e Helft (2023, p. 451, tradução própria).

> Os antigos estados de Israel e Judá estavam entre as nações mais fracas e menos prósperas do Oriente Próximo. Ao longo de sua história, esses dois estados ficaram presos entre os conflitos dos estados mais poderosos da Mesopotâmia e do Egito. Entretanto, como sua religião e suas e as escrituras se tornaram componentes básicos da civilização ocidental, a história desses dois Estados fraternos, em geral, mereceu mais atenção do que se poderia esperar de seu tamanho, influência política influência política ou poder militar.

O mesmo acontece com a leitura que estes dois autores fazem ao tratar sobre o monoteísmo judaico e analisarem os objetos votivos de um depósito de fundação em uma camada israelita antiga em Hazor. Entre eles havia uma estatueta de uma divindade masculina semelhante a uma imagem da Idade do Bronze Tardia de El encontrada em Megido, mas também, um pedestal de culto do século X a.C. de Ta'anach em Israel (figura 5).

> Apresenta imagens de uma divindade celestial (um cavalo ou touro jovem com um disco solar) e duas representações de Asherah (na seção dois como uma Árvore da Vida e na parte inferior como uma mulher nua) acompanhadas de leões, seus animais simbólicos. Além disso, há também um

> espaço na terceira seção de cima para uma divindade em pé ou sentada entre dois querubins (leões alados com cabeça humana). O espaço entre os querubins nessa seção não está quebrado. Nenhuma imagem foi colocada lá, então a divindade para essa parte do pedestal parece ter sido invisível (uma característica de Yahweh nas Escrituras). Além disso, os querubins são os companheiros habituais de Yahweh na Bíblia Hebraica (por exemplo, Êxodo 25:17–21; 1 Reis 6:23–27; Salmo 18:10). Como as duas seções do meio (contando de cima) são dedicadas à mesma deusa, provavelmente as duas primeiras e a terceira também pertencem ao mesmo Deus, chamado variadamente de El, Ba'al ou Yahweh – tradução minha (STEIBING JR; HELFT, 2023, p. 471, tradução própria).

Figura 5 – Suporte de culto do século X a.C. de Ta'anach Asherah. Sua árvore simbólica é retratada nas seções dois e quatro (a partir do topo), indicando que ela era adorada na antiga Israel, provavelmente como consorte de Yahweh. As outras duas seções podem representar El ou Ba'al (seção 1) e Yahweh (seção 3). Fonte: Alamy BP23MI, Alamy Stock Photo.



Fonte: Stiebing Jr e Helft (2023, p. 472).

O estudo se ocupa apenas das questões de identificação iconográfica das deidades e seus serviçais na distribuição das seções da peça, bem como dos elementos simbólicos e suas prováveis significâncias. Ignora os aspectos formais artísticos do objeto como um todo, por exemplo, os movimentos e os traços artísticos de cada personagem, a cuidadosa disposição que o artista faz na ocupação dos espaços disponíveis quando da execução da peça, o material do qual a peça é feita (isso determina muito a técnica de execução), entre muitos outros aspectos formais ignorados.

Estes dois exemplos anteriormente citados demonstram o quanto ainda é necessário avançar no estudo e na aplicação das ferramentas teóricas e críticas apresentadas neste trabalho, mas é possível olhar para o futuro. Hallote (2020) faz isso e coloca algumas

questões. Existe uma maneira diferente de abordar a cultura material do Levante Sul que transcenda essa visão secundária e periférica de longa data? É possível existir uma nova abordagem da natureza de pequena escala dos achados, que leve a uma compreensão alternativa da região? A resposta é sim. Embora o Levante Sul seja uma pequena área geográfica, ele não pode ser tratado como uma unidade sem diferenças. Ao contrário, ele é composto de muitas regiões e culturas de menor escala que são distintas geográfica e historicamente, e que são facilmente discerníveis no registro arqueológico. Estas sub-regiões representam um fenômeno diferente da Mesopotâmia e da Síria. Outro aspecto teórico relevante, é considerar as abordagens atuais que expandiram a compreensão do objeto que é a obra de arte, o que permitiria estabelecer novas classificações formais do material arqueológico existente, compreendendo-o como um fenômeno próprio e exclusivo do Levante Sul.

5 Considerações finais

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

O objetivo de passar, na primeira parte do trabalho, pelos conceitos de representação, narrativa e ritual foi demonstrar que estão diretamente ligados à necessidade de empreender uma análise crítica sobre os aspectos formais que envolvem a concepção da arte. Reduzida à percepção, ou seja, à experiência produzida pelo belo no juízo do observador, a concepção de arte aplicada a objetos arqueológicos de determinados lugares, tempos e povos não poderia restringir-se à experiência do sentir de quem vê e se dá conta dos elementos estéticos dessas obras. A reconhecida produção artística à qual chegaram as análises mais recentes sobre a monumental produção mesopotâmica não é feita apenas de uma constatação de seu valor histórico ou da evolução interpretativa do material catalogado.

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

As categorias conceituais de representação, narrativa e ritual foram usadas para destrinchar o modo como é possível demostrar a potência dessa arte produzida. Nos três

conceitos apresentados, a argumentação permite dizer que a arte produzia no AOP não só é relevante, como é registrada historicamente e foi deixada conscientemente por seus autores como emblema da sua cosmovisão.

Esta última afirmação aponta para um problema enfrentado nesta segunda parte do trabalho, qual seja, o grande contraste entre a monumental arte produzida no entorno do Levante Sul, do Egito a Mesopotâmia, da Anatólia a Pérsia, e aquela deixada nos registros da região onde a narrativa bíblica se deu por excelência. O Contraste entre a exuberância da arte produzida na Mesopotâmia e a do Levante Sul restou comprovada na exposição. Assírios, babilônicos e persas produziram uma arte classificada no mesmo patamar da egípcia e da grega. Mas as publicações arqueológicas sobre a arte levantina do Sul não contribuíram, desde as primeiras escavações, apesar de todo esforço e quantidade, por defini-la apropriadamente, e terminaram por relegá-la à margem. A questão nasce do argumento original de Bahrani, para quem a arte e arquitetura, tal como o mito e as narrativas históricas, dá sentido à existência e ordem no mundo, exerce uma poderosa influência, reordena as coisas do mundo, e permite visualizar o invisível e intangível, tais como divindades ou conceitos abstratos. Tal argumento faz pensar e pôr-se a questão sobre o porquê de toda a riqueza imagética da narrativa bíblica não ter, de algum modo, reproduzido essa mesma riqueza em estruturas arquitetônicas e artísticas.

Se a tese de que os autores da Bíblia Hebraica estavam centrados na preocupação em deixar escritos para as futuras gerações sobre a ação de Deus na história deles é razoável, como não olhar para o texto escrito e ver que a riqueza imagética de algumas passagens não reproduz o mundo no qual os autores viviam? Os relatos, em especial as imagens que aparecem descritas nas narrativas, fazem pensar que seus autores não as poderiam ter criado sem que houvesse alguma referência externa a eles. Ou seja, que foi também seu mundo em torno deles que os ajudou a criar as mesmas imagens ricas, porque era um mundo repleto de monumentos, obras arquitetônicas, palácios, templos, estatuário abundante, técnicas sofisticadas de produção artística, entre outras.

As escavações arqueológicas do Levante Sul, segundo alguns autores aqui apresentados, levaram à conclusão de que o material produzido pelos levantinos do Sul é pouco relevante e é periférico, se tomada a referência mesopotâmica. No entanto, Jerusalém, sua capital reconstruída junto com seu templo, exatamente no período em que a arte mesopotâmica já alcançara seu ápice com os Persas Aquemênidas, depois do Edito de Ciro, e que ainda viveu a intervenção posterior grega, ptolomaica e depois romana, até sua nova destruição, não deveria apresentar também, de algum modo, a riqueza artística procurada por este trabalho?

O exercício teórico deste trabalho objetivava propor a nova forma de ver a arte no AOP como um ponto de partida para o desenvolvimento da mesma leitura aplicada ao Levante Sul, região onde a narrativa da Bíblia Hebraica aconteceu. A questão em aberto é ainda influenciada pelo reducionismo com a qual foi tratada a riqueza de artefatos e cultura local do Levante Sul, justamente onde a narrativa bíblica tem seu desenlace. Afora um certo preconceito interno na crítica arqueológica e histórica com os relatos bíblicos, uma das regiões mais escavadas do AOP não pode ser simplesmente relegada à periferia. Decerto que será necessário um avanço em pesquisas, reclassificação, retomada de conjuntos inteiros de material escavado e catalogado, com o objetivo ampliar a compreensão da arte produzida no Levante Sul, ainda que esta não possua a grandiosidade dos monumentos da Mesopotâmia, nem a sua iconoplastia maravilhosa e exuberante das estátuas, murais, estelas, palácios e tantos outros objetos.

Referências

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

AHARONI, Yohanan. *The Land of the Bible: a historical geography*. Philadelphia: The Westminster Press, 1967.

AHARONI, Yohanan. *The Macmíllan Bible Atlas.* New York: Macmillan Publishing; London: Collen Macmillan Publishers, 1968.

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

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

ARNOLD, Bill T.; WEISBERG, David B. A Centennial Review of Friedrich Delitzsch's 'Babel und Bibel' Lectures. *Journal of Biblical Literature,* Atlanta, v. 121, n. 3, p. 447-457, 2002a.

ARNOLD, Bill T.; WEISBERG, David B. Babel und Bibel und Bias: How Anti-Semitism Distorted Friedrich Delitzsch's Scholarship. *Bible Review,* Washington, v. 18, n. 1, 2002b, p. 32-40.

BAHRANI, Zainab. *La Mesopotamia* - Arte e Architettura. Einaudi: Torino, 2017.

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

BOTTÉRO, Jean; CASSIN, Elena; VERCOUTTER, Jean. *Los Imperios del Antiguo Oriente II:* el fim del segundo milenio. Madrid: Siglo XXI Editores, 2016.

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

HALLOTE, Rachel. The Southern Levant and the Ancient Near Eastern Canon. *In:* GANSELL, Amy Rebecca; SHAFER, Ann (eds.). *Testing the Canon of Ancient Near Eastern Art and Archaeology.* New York: Oxford University Press, 2020. p. 45-64.

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

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

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

MAZAR, Amihai. *Archeology of the Land of the Bible 10,000-586 B.C.E*. Yale: Yale University Press and New Haven, 1990.

MAZAR, Amihai; FINKELSTEIN, Israel. *The Quest for the Historical Israel*: Debating Archaeology and the History of Early Israel. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2007.

MIRANDA FILHO, F. M. Arte, arquitetura e arqueologia do Antigo Oriente Próximo no debate contemporâneo e o problema da produção artística no Levante Sul - Parte 1. *Estudos Bíblicos*, São Paulo, v. 39, n. 147, p. 25–44, 2024. Disponível em: https://revista.abib.org.br/EB/article/view/984. Acesso em: 7 set. 2024.

STIEBING JR, William; HELFT, Susan N. *Ancient Near Eastern History and Culture.* 4th ed. New York: Routledge. 2023.

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