

RELIGIÃO/BÍBLIA HEBRAICA

Lendo as Narrativas Bíblicas

“Em *Lendo as Narrativas Bíblicas*, a Professora Amit fornece uma introdução ao assunto que é vasto em sua abordagem, específico em suas ilustrações e sempre envolvente em sua apresentação. Ela leva o leitor por uma deliciosa jornada em meio a uma ampla gama de textos e tópicos literários. É possível obter uma magnífica noção dos ‘comos’ e ‘porquês’ da narrativa bíblica como se o leitor participasse de um curso bem elaborado: passo a passo, aprendendo a técnica sem muita tecnicidade. O livro é ideal para cursos universitários e para o leitor em geral. Estudiosos da Bíblia também se interessarão pelos frequentes novos olhares que Amit lança a contos familiares.”

— EDWARD L. GREENSTEIN, autor de *Essays on Biblical Method and Translation*

“AS QUESTÕES QUE ORIENTAM ESSA OBRA SÃO: como a própria Bíblia considera suas porções narrativas? As histórias bíblicas compartilham características particulares? Podemos falar em uma natureza particular da história bíblica? Quem define os limites de tais histórias e quem foi responsável por seus títulos? Deveria o leitor dessas histórias ter em mente as considerações feitas pela crítica bíblica e os achados da pesquisa bíblica? Quem é a figura onisciente e onipotente na narrativa bíblica, Deus ou o narrador? Como são definidos o enredo, os personagens, o tempo e o lugar? Qual é a relação entre conteúdo e forma? Como podemos determinar o significado de uma história? Podem tais histórias ter mais do que um significado?”

— Do Prefácio

YAIRAH AMIT é Professora de Estudos Bíblicos na Universidade de Tel Aviv, Israel. Ela é autora de *Hidden Polemics in Biblical Narrative* (2000), *The Book of Judges: The Art of Editing* (1999) e de *History and Ideology in the Bible* (1999).

Fortress Press

fortresspress.com

Lendo as Narrativas Bíblicas

A Crítica Literária e a Bíblia Hebraica

Yairah Amit

Cinco

Enredos, estruturas e suas funções

SEGUNDO ARISTÓTELES, toda história tem “princípio, meio e fim” (*Poética* 7.26-27)ⁱ. Discutimos os fins e, especialmente, os princípios; agora, veremos o meio, a saber, o corpo da história.

A story relates what is happening to people, and describes objects, places and events. However, not every description is necessarily a story. What makes a description into a story is a significant change: a bad situation is improved (for instance, when one of the characters overcomes a rival or a difficult obstacle); a situation which was good at the outset grows markedly worse (for instance, due to a failure, or being hurt by a rival). In a story, the main thing is the change, the event which makes the reader feel that something has occurred. (Polak 1994:1)ⁱⁱ.

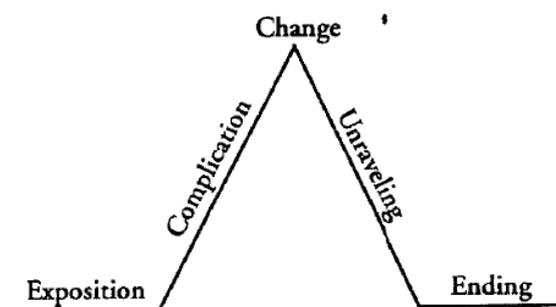
A mudança é comunicada por meio do enredo, sendo este constituído por uma série de eventos, um relato sobre o que aconteceu. Enredo é a seleção e organização de eventos em uma ordem específica de tempo; trata-se de uma estrutura intencional construída em torno do conflito entre *personae*, podendo, ainda, tratar-se de um conflito interno de um personagem. Com um propósito em mente, o autor seleciona uma série de eventos dentre inúmeras possibilidades e decide como organizá-los, o que vem depois do quê. Tal organização pode seguir uma ordem cronológica ou desviar dela, antecipando eventos posteriores ou apresentando eventos anteriores, do ponto de vista cronológico, em um estágio posterior da sequência. Quando o autor opta por apresentar a história em uma sequência causal, naturalmente, os eventos aparecerão em ordem cronológica. As

ⁱ ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008, p. 51.

ⁱⁱ “Uma história relata o que está acontecendo com as pessoas e descreve objetos, lugares e eventos. Entretanto, nem toda descrição é necessariamente uma história. O que transforma uma descrição em história é uma mudança significativa: a melhora de uma situação ruim (por exemplo, quando uma das personagens vence um rival ou um obstáculo difícil); a acentuada piora de uma situação que, em um primeiro momento, era boa (por exemplo, devido a um erro ou a um ferimento causado por um rival). Em uma história, o principal é a mudança, o evento que faz com que o leitor sinta que alguma coisa aconteceu.” (tradução nossa).

narrativas bíblicas são organizadas em uma estrutura historiográfica, sendo, no geral, fiéis à organização cronológica por esta favorecer a descrição histórica.

Para tornar sua história acessível à leitura, o autor normalmente constrói o enredo em três estágios: o primeiro é o estágio da complicação, que revela como e por que as condições da situação inicial mudaram. Tendo estabelecido os elementos do segundo plano na exposição, o autor introduz a complicação, ou crise, que leva à mudança. Então, após a mudança, que é o segundo estágio e clímax da história, vem o terceiro estágio, o desvelamento, no qual as consequências da mudança são reveladas. Ao adicionar a exposição e o desfecho a esses três estágios, temos uma estrutura de cinco estágios simetricamente organizada e regida por uma estrutura concêntrica, embora alguns a descrevam como um frontão¹.



Legenda: Exposição – Complicação – Mudança – Desvelo – Desfecho

A estrutura em frontão

Aplicar a estrutura em frontão, com sua ênfase na mudança, possibilita a análise de qualquer narrativa, seja ela bíblica ou não. Analisaremos duas narrativas bíblicas à luz dessa sequência de estágios: a Torre de Babel e a Vitória de Eúde, filho de Gera.

Na narrativa sobre a Torre de Babel (Gn 11:1-9), durante o estágio expositivo do qual tratamos anteriormente (p. 33), todas as pessoas falavam uma só língua e viviam em um vale na terra de Sinear. O estágio da complicação que leva à mudança é o plano de fazer tijolos e usá-los para construir uma torre cujo topo alcançasse os céus, “assim [...] não seremos espalhados pela face da terra” (v. 4b). A mudança ocorre quando Deus desce para olhar o que estavam fazendo e decide impedir que o povo desse cabo ao seu projeto. A resolução ocorre quando Deus confunde suas línguas e os dispersou pelo mundo. A narrativa é concluída com uma famosa etimologia e uma observação sobre a nova

situação: “Por isso foi chamada Babel, porque ali o Senhor confundiu a língua de todo o mundo. Dali o Senhor os espalhou por toda a terra” (v. 9).

Outro exemplo é a história de Eúde, filho de Gera (Jz 3:12-30). A exposição retrata um estado de submissão que durou dezoito anos, apresentando, ainda, os *personae*: os israelitas pecadores; Deus, que os pune e os entrega a Eglom (rei de Moabe); Eglom e suas conquistas militares; e, finalmente, o personagem escolhido por Deus para ser o libertador dos israelitas, Eúde, filho de Gera, um homem canhoto. A situação tradicional é que o povo subjugado pague um imposto ao rei conquistador na forma de um tributo a ser oferecido a ele, e é Eúde quem lidera a delegação responsável por transportar tal tributo. A complicação começa quando Eúde decide fazer um tipo especial de espada e levá-la ao palácio quando ele e seus homens fossem oferecer o tributo. A peripécia ocorre quando Eúde fica sozinho com o rei na sala superior de verão, mata-o com sua espada oculta e foge do palácio. A resolução acontece quando Eúde consegue voltar para o lado israelita a tempo, reúne um exército e liberta Israel da dominação moabita (isso é possível porque, enquanto Eúde fugia, os servos se demoraram, não percebendo que o rei fora assassinado). O desfecho retrata uma nova situação tradicional, tendo a terra paz durante oitenta anos.

O caráter cênico

Um olhar atento para os enredos das narrativas bíblicas revela que, assim como a estrutura clássica em frontão que acabamos de ver, há outros métodos de análise que podem contribuir para a compreensão de enredos narrativos e de suas implicações – por exemplo, o método que estuda a estruturação cênica da narrativa bíblica. Essa é uma forma de se examinar o desdobrar do enredo no que se refere a transições de tempo, lugar e personagem, como também de distinguir o “narrar” (*telling*) e o “mostrar” (*showing*). O “narrar” tem as características de um relato. O narrador descreve o que está acontecendo, não deixando os *personae* falarem por si mesmos, ou seja, o leitor obtém as informações de forma indireta, por meio de um “intermediário” (o narrador) e sem a intervenção dos *personae* – pode-se dizer que a unidade concebida como um relato é caracterizada pela intervenção, explicação, pelo resumo ou pela avaliação do narrador. Em contraste, uma unidade concebida como “mostrar” assemelha-se mais a uma cena dramática: é a apresentação mais direta possível, com quase nenhuma intervenção do narrador. Nesse tipo de unidade, os eventos são apresentados pelos próprios *personae*, sendo a mediação do narrador reduzida ao mínimo possível. Uma unidade narrativa caracterizada como

“mostrar” é mais dramática e cria uma impressão mais crível, como se apresentasse exatamente como as coisas aconteceram ou exatamente o que os personagens disseram². É raro que narrativas sejam exclusivamente concebidas como “mostrar” (mais frequentemente encontrado no drama): enquanto, no geral, peças são inteiramente constituídas por “mostrar”, na narrativa, os dois modos se cruzam³. Quando o narrador permite aos *personae* comunicar, ele parece estar passando a palavra a eles, mas sem desaparecer completamente, permanecendo em cena para informar quem está falando – fulano disse, cicrano respondeu. Isso permite aos leitores ouvir os personagens quase que sem a intervenção do narrador. As narrativas bíblicas são sempre uma combinação de relatos caracterizados por “narrar” e discursos primordialmente caracterizados por “mostrar”. A determinação de onde uma unidade termina e a outra começa dentro de uma narrativa, seja “narrar” ou “mostrar”, é uma questão de modificação – modificação no tempo, lugar e/ou nos *personae*.

A história de Otoniel, filho de Quenaz (Jz 3:7-11) é um exemplo de narrativa curta inteiramente constituída por relato, dessa forma, a mudança que retrata carecem de qualquer tom dramático. É-nos dito que os israelitas fizeram coisas reprovadas pelo Senhor, sendo entregues a Cuchã-Risataim, rei da Mesopotâmia, o qual os subjugou por oito anos. Eles clamaram ao Senhor, o qual levantou um libertador para livrá-los, sendo este Otoniel, filho de Quenaz. O espírito do Senhor veio sobre ele, ele foi à guerra, venceu Cuchã-Risataim e a terra teve paz durante quarenta anos. Tudo isso é relatado pelo narrador, as vozes das pessoas envolvidas jamais são ouvidas.

Não é a extrema brevidade dessa narrativa que faz com que ela seja inteiramente composta como um “narrar” ou como um relato. A história de Sansão e os portões de Gaza (Jz 16:1-3), discutida no capítulo I, tem apenas três versículos, ainda assim, o narrador nos permite ouvir os personagens falarem por duas vezes, ambas no lado filisteu. Na primeira, ouvimos as notícias que chegaram ao povo de Gaza: “Disseram ao povo de Gaza: “Sansão está aqui!” (v. 2)⁴. Então, ouvimos os filisteus cochicharem e tramarem o assassinato de Sansão pela manhã: “Então cercaram o local e ficaram à espera dele a noite toda, junto à porta da cidade. Não se moveram a noite inteira, dizendo: “Ao amanhecer o mataremos” (v. 2). Deixando que os filisteus falassem por si mesmos sobre seu plano de capturar Sansão, enquanto este não estava mais à vista desde a meia-noite, o autor faz com que eles pareçam ridículos. Por outro lado, o tom seco com que o narrador relata o feito de Sansão enfatiza a facilidade com que ele arrancou as portas da cidade e as levou rumo ao topo da colina próximo a Hebrom. Portanto, a escolha entre o “narrar” e o

“mostrar” não é motivada pelo tamanho da história, mas pela intenção do autor. Quanto mais o autor deseja tornar a história dramática, mais ele reduz a narração e permite aos *personae* falarem por si mesmos⁵.

A história da compra da Caverna de Macpela por Abraão (Gênesis 23) é quase inteiramente composta por “mostrar”. Com exceção da exposição e do desfecho, que são apresentados em formato de relato, como de costume, o corpo da narrativa constitui uma longa cena que descreve as negociações entre comprador e vendedores, sendo que o narrador passa a palavra a vários locutores. Nessa história, não há mudanças relativas a lugar ou a personagens: as negociações entre Abraão e os heteus ocorre em uma sessão única, no mesmo lugar e entre o mesmo grupo de pessoas. Ao retratar a interação em uma única cena, o autor intensifica o impacto dramático do discurso com as sutis nuances que cada lado dá a ele. Uma pausa nas negociações enfraqueceria seu impacto enquanto um processo psicodinâmico no qual ambos os lados não querem recuar – interromper o processo poderia fazer com que os lados se entrincheirassem em suas posições iniciais, o que enfatiza necessidade de se manter o processo em andamento até que um resultado fosse pactuado. É isso que ocorre na vida real, e reconhecemos isso no mundo assemelhado ao real retratado na narrativa porque o autor se assegurou de comprimi-lo em uma única cena contínua. Um olhar mais atento com relação às posições dos variados locutores revela o processo e a preferência do autor por uma cena longa e única⁶.

Em Gênesis 23:1-2, é a exposição que fornece as informações contextuais. Sara morreu e Abraão quer enterrá-la. O desfecho concêntrico da narrativa nos versículos 19-20 relata o enterro de Sara e a compra do campo onde está sua cova, enquanto sepultura, por Abraão. Entre os trechos, há uma cena única aberta com Abraão abordando os heteus e fazendo sua solicitação. Abraão começa declarando que é “estrangeiro”, o que significa que ele tem consciência de sua condição enquanto estrangeiro que reside no local, mas que não tem qualquer direito a terras⁷, sendo, portanto, dependente da boa-vontade dos proprietários de terras locais, os heteus⁸. Dessa forma, tendo impedido que eles o colocassem em seu lugar e o lembrassem de sua condição, ele apresenta sua solicitação de forma simples e geral: “Cedam-me alguma propriedade para sepultura, para que eu tenha onde enterrar a minha mulher” (v. 4b)⁹. A menção à sepultura explicita que o que ele deseja é um terreno, não simplesmente uma cova. A raiz *ntn* pode ser interpretada como dar um presente ou “dar” a um comprador “por seu valor integral”, ou seja, vender¹⁰. Nesse ponto, Abraão está sendo vago para impedir que seus interlocutores digam “não, não podemos vender pra você, pois você não tem o direito de comprar”. Os heteus

respondem a Abraão com cortesia e respeito, “Ouça-nos, senhor; o senhor é um príncipe de Deus em nosso meio” (v. 6a)¹¹, oferecendo a ele a opção de qualquer cova que quisesse e acrescentando “Nenhum de nós recusará ceder-lhe sua sepultura para que enterre a sua mulher” (v. 6b).

As referidas cortesias, que não contêm nada específico, permitem que Abraão apele ao povo da terra, os heteus, que são os líderes da cidade. Ele também se curva de maneira cortês, mas passa a ser específico: “Já que vocês me dão permissão para sepultar minha mulher, peço que intercedam por mim junto a Efrom, filho de Zoar” (v. 7), em outras palavras, “se vocês estão sendo sinceros em seu desejo de me ajudar, deixem-me falar com Efrom, filho de Zoar”. Abraão provavelmente tinha a sepultura de Efrom em mente, pois era localizada “na divisa do seu campo”, possivelmente nos limites da cidade, como implícito no versículo 17, que menciona que a Caverna de Macpela ficava “perto de Manre”¹², facilitando o acesso ao campo¹³. Abraão inclusive enfatiza que deseja pagar o valor integral da sepultura, referindo-se ao terreno que continha a Caverna de Macpela, todavia, Efrom, estando presente, responde de forma bajuladora e na presença de testemunhas que deseja dar a Abraão o terreno e a caverna para o enterro. Efrom também usa a raiz verbal *ntn* (dar) sem referir-se de maneira explícita a uma compra. Nesse momento, Abraão se curva perante o povo daquela terra e diz a Efrom: “Pagarei o preço do campo. Aceite-o, para que eu possa sepultar a minha mulher” (v. 13b), deixando claro que por “dar”, ele quer dizer comprar em dinheiro, sendo que ambas as partes sabem que comprar o campo significa também comprar a caverna. Assim, Abraão permite que Efrom estipule o preço que lhe aprouver, o que obviamente é uma tentação muito grande para se resistir. Efrom propõe um montante que provavelmente era muito alto, dizendo “Ouça-me, meu senhor: aquele pedaço de terra vale quatrocentas peças de prata, mas o que significa isso entre mim e você? Sepulte a sua mulher” (v. 15), deixando implícito que o valor proposto não seria demasiado alto em troca do direito de comprar uma terra local¹⁴. Estando determinado a comprar a terra, Abraão aproveita a oportunidade e, em vez de continuar o diálogo, paga à vista o valor que todos ouviram ser proposto. A compra se dá às portas da cidade, na presença de seus habitantes, sendo também este um lugar de julgamento, e a transação legal detalha tudo quanto está incluído na compra: “o próprio campo com a caverna que nele há e todas as árvores dentro das divisas do campo” (v. 17).

Seccionar essa narrativa em várias cenas teria destruído a dinâmica da negociação. O autor queria mostrar como, embora não tendo qualquer direito, Abraão logrou êxito na compra legal de um pedaço de terra de proprietários de Hebrom. Fica claro que tal compra

foi considerada como de extrema importância pelos editores do Livro de Gênesis, pois ela é mencionada em três outras ocasiões: em conexão com o enterro de Abraão (25:9-10), com o as instruções de Jacó (49:29-32) e com o enterro de Jacó (50:13) e, em cada uma delas, há explícita referência aos detalhes da compra e aos direitos sobre a propriedade¹⁵. Sendo a questão importante, o autor considerou adequado esclarecer como Abraão conseguiu comprar o pedaço de terra em Hebrom de forma legal, na presença de testemunhas. Para fazê-lo obtendo o melhor efeito possível, ele optou por apresentar a questão em uma cena única e contínua, que transmitisse a atmosfera das negociações.

A história de Nabote, o jezreelita, (1 Rs 21) é um exemplo de narrativa na qual a transição de uma cena para a outra é significativa¹⁶. Ela também trata da compra de um terreno, mas, agora, de forma ilegal, implicando transições e mudanças de local, tempo e de *personae* dramáticos. Nesse caso, a análise da estrutura cênica é útil para a compreensão da história como um todo.

A narrativa começa com uma unidade expositiva na forma de um relato do narrador. Desconsiderando a frase editorial de abertura, “Algum tempo depois”¹⁷, o leitor passa à exposição em si: “uma vinha que pertencia a Nabote, de Jezreel. A vinha ficava em Jezreel, ao lado do palácio de Acabe, rei de Samaria” (v. 1)¹⁸. Essa breve exposição, uma unidade relatada pelo narrador, comunica muito mais do que parece. A declaração de que a vinha de Nabote em Jezreel ficava ao lado do palácio do rei de Samaria sugere não apenas que Acabe tinha dois palácios, um em Samaria e outro em Jezreel¹⁹, como também que este último fazia jus ao título de *hekal*, termo geralmente usado em referência a um templo de Deus na literatura bíblica²⁰. Assim sendo, enquanto a declaração aponta para o valor relativo de uma vinha em comparação com o de um palácio, cidadão em comparação com o rei, ela também contém uma crítica velada ao rei, o qual transformou sua casa em um templo²¹. Sendo uma exposição, tal unidade tem natureza estática.

A primeira cena (versículos 2-3) ocorre na própria vinha, onde o rei Acabe faz uma substancial oferta para comprá-la e transformá-la em uma horta, ao que Nabote responde expressando sua profunda ligação com sua terra ancestral. O rei percebe que é inútil tentar persuadir Nabote ou começar uma negociação, indo embora furioso.

A cena seguinte (versículos 4-10) é aberta em um lugar diferente, com novos personagens. Ela se desenrola na casa do rei ou, mais precisamente, na câmara privada na qual fica sua cama, onde Acabe e sua mulher, Jezabel, se fazem presentes. Nessa cena de diálogo, Jezabel é convencida pelo marido de que uma terrível injustiça havia sido cometida contra ele. Ele não conta exatamente o que aconteceu na vinha, mas descreve o

evento em termos que seguramente a enfureceriam: ele diz ter oferecido tudo quanto possível a Nabote, dinheiro ou outra vinha, e que Nabote teria respondido de forma rude e arbitrária: “Não te darei minha vinha” (v. 6b). A rainha Jezabel fica horrorizada com a conduta de Nabote para com o rei de Israel e declara ao seu marido: “Agora é a hora de você se impor enquanto rei de Israel” (v. 7a), prometendo ao rei que conseguiria para ele a vinha. Ela se apossa do selo do rei e escreve cartas às autoridades e aos nobres que vivem na cidade de Nabote²². O narrador cita suas instruções: “Decretem um dia de jejum e ponham Nabote sentado num lugar de destaque entre o povo. E mandem dois homens vadios sentar-se em frente dele e façam com que testemunhem que ele amaldiçoou tanto a Deus quanto ao rei. Levem-no para fora e apedrejem-no até a morte” (versículos 9-10). As cartas dão instruções detalhadas para a cuidadosa encenação de um julgamento de fachada em que Nabote seria o réu, sendo que Jezabel se certifica de tornar a questão pública com base na alegação de que o réu teria amaldiçoado o rei, eleito por Deus²³. Ela manda que dois homens apresentem falso testemunho contra Nabote, pois “Qualquer acusação precisa ser confirmada pelo depoimento de duas ou três testemunhas” (Dt 19:15b), determina qual deveria ser a punição e como ela deveria ser executada e chega a exigir confirmação da execução por apedrejamento.

A terceira cena (versículos 11-14), que constitui o clímax dessa narrativa, descreve como as instruções de Jezabel foram cumpridas à risca. O narrador está tão determinado a deixar isso claro para o leitor que se repete, mencionando que as autoridades “fizeram como Jezabel lhes ordenara, conforme estava escrito nas cartas que lhes mandara: decretaram um jejum...” (versículos 11-12) e assim por diante²⁵. Dessa vez, ele não passa a palavra aos *personae*, relatando ele mesmo como todas as instruções foram cumpridas com exatidão; todavia, visando a autenticidade dramática, ele adiciona uma citação que obviamente constitui uma falsa acusação levantada contra Nabote em testemunho dado pelos vadios: “Nabote amaldiçoou tanto a Deus quanto ao rei” (v. 13). Essa cena se passa na cidade de Nabote, Jezreel, e tem na confirmação enviada à Jezabel o seu desfecho: “Nabote foi apedrejado e está morto” (v. 14).

A quarta cena (versículos 15-16), a qual tem ligação com a segunda (versículos 4-10), ocorre no palácio do rei. Jezabel diz a Acabe “Levante-se e tome posse da vinha que Nabote, de Jezreel, recusou-se a vender-lhe. Ele não está mais vivo; está morto!” (v. 15). Acabe se levanta, sai de seu estado depressivo e, como um garotinho, sai para brincar com seu novo “brinquedo” com o qual a “mamãe” Jezabel lhe presenteou.

Na quinta cena (versículos 17-27), a qual tem relação com a primeira (versículos 2-3), o leitor é levado de volta à vinha, onde Acabe e Elias se encontram. Elias, a quem Deus havia instruído a repreender o rei com a frase “Você assassinou um homem e ainda se apossou de sua propriedade?” (v. 19), cumpre a ordem divina de forma precisa, chegando a informar ao rei que ele morreria na terra de Nabote, o jezreelita²⁶. A cena é concluída com o relato do narrador sobre a reação de Acabe. Tendo ouvido a dura profecia de Elias, o rei rasga suas vestes, veste-se com um pano de saco (um sinal de luto) e segue outros costumes do luto, como o jejum.

O desfecho dessa história também se dá em formato cênico (“mostrar”): o Senhor diz a Elias que, por Acabe ter se humilhado perante Deus, o desastre não iria atingir sua vida, mas a de seu filho²⁷. Assim, o autor ajusta a narrativa de modo que ela se adeque ao que ele sabe do livro de Reis, em particular, que, na verdade, é o filho de Acabe, Jorão, que é morto por Jeú no campo de Nabote, o jezreelita (2 Reis 9:24-26).

Vimos que a narrativa é formada por cinco cenas dispostas em uma ordem concêntrica. A simetria fica mais visível quando descrevemos as cenas por seus cenários: vinha, palácio, local do julgamento, palácio, vinha. A isso chamamos de estrutura concêntrica: A, B, x, B, A, sendo x o seu núcleo²⁸. Ao observar todas as unidades da narrativa, incluindo a exposição e o desfecho, temos a seguinte estrutura: A, B, C, x, C, B, A.

Cabe ressaltar que, assim como nessa narrativa, a divisão em unidades estruturais de cena pode corresponder à estrutura clássica em frontão. De acordo com a estrutura em frontão, a narrativa também é dividida em cinco unidades simetricamente organizadas: uma introdução que define as condições iniciais; seguida pela complicação – o rei quer a vinha e envolve sua mulher na questão; mudança – o assassinato de Nabote em um julgamento de fachada que objetiva permitir que se apoderem da sua terra; resolução – o rei não herdará a vinha e será punido por permitir o assassinato; desfecho – o remorso do rei e a transferência da punição para o seu filho²⁹.

Ambos os métodos de análise do enredo são legítimos, sendo que cada um deles revela um aspecto em especial. A estrutura clássica em frontão enfatiza o plano de fundo do conflito, seu clímax e seu desvelamento, enquanto a observação das cenas e as transições do “narrar” para o “mostrar” destacam outros aspectos, como os vários *personae*, seus distintos papéis, seu respectivo envolvimento e sua contribuição para o progresso do enredo, lugares, discursos, sua efetividade, etc. O leitor pode escolher qual

método aplicar, ou seja, ele pode determinar o foco de sua observação – como sempre, dois, ou mais, são melhores do que um.

Examinar as unidades da narrativa de Nabote a partir da perspectiva da disposição das personagens e do seu destacamento revela que a organização simétrica tem significado e propósito claros. Na exposição, Acabe, rei e proprietário do palácio, é apresentado em oposição a Nabote, cidadão e proprietário da vinha. Na primeira cena, quando Acabe pede a Nabote que lhe venda a vinha, eles são personagens ativos. Na segunda cena, quando Acabe passa o problema para as implacáveis mãos de Jezabel, ele e a mulher são as personagens em movimento. Na terceira cena, do julgamento de fachada, o núcleo, os personagens ativos são Nabote, os vadios, os cidadãos e as autoridades, que provavelmente atuaram como juízes enquanto, no segundo plano, espreeita-se a imagem de Acabe, a fonte da acusação. A quarta cena, a qual traça um paralelo com a segunda, apresenta por mais uma vez Acabe e Jezabel, com a última anunciando a bem-sucedida execução de seu plano. Na quinta cena, a qual traça um paralelo com a primeira, Acabe está novamente na vinha. A diferença é que, no lugar de Nabote, morto, aparece Elias enquanto emissário de Deus, enviado para vingar o vitimado no mesmo local. Arrependido de seus atos, Acabe é o tema da fala de Deus a Elias no desfecho da narrativa.

A organização apresentada pareceria deliberada, não acidental ou aleatória – ela conta como o autor viu o papel de Acabe, que é mencionado em cada unidade, incluindo a exposição e o desfecho. Acabe queria a vinha e não impediu Jezabel de usar seu selo. O julgamento aconteceu porque Jezabel enviou cartas assinadas com o selo do rei – o que significa que ele aconteceu sob a égide do rei – e depois, agindo como sua agente, a mulher informou a ele que seu desejo havia sido satisfeito. Por fim, a acusação “Você assassinou um homem e ainda se apossou de sua propriedade?” foi lançada contra Acabe, não contra Jezabel, sendo que é Acabe quem é descrito como sentindo remorso e, portanto, como sendo merecedor da misericórdia de Deus. A exposição, a cena do julgamento (clímax da história) e o desfecho – unidades importantes a partir da perspectiva estrutural – tratam de Acabe, não chegando nem mesmo a mencionar Jezabel. A estrutura cênica da narrativa determina quem são os personagens ativos e onde e como eles aparecem, sendo, portanto, altamente funcional. Nesse caso, ela indica que, mesmo com toda a sua eficiência, Jezabel não poderia ter feito o que fez senão em nome do rei e com sua autoridade – alguns leitores chegaram mesmo a concluir que ela estava sendo manipulada

por Acabe³⁰. Portanto, a disposição e o destacamento de personagens têm uma função clara: enfatizar que a responsabilidade pelo assassinato de Nabote é toda do rei Acabe.

Unidades e transições

Um exemplo interessante de uso funcional da estrutura em unidade, especialmente da transição de uma unidade para a sua sucessora, é a história da vitória de Eúde, filho de Gera (Jz 3:12-30). Nela, uma análise das mudanças no tempo, lugar e/ou relativas a protagonistas da história revela cinco unidades, cada uma representando uma das táticas usadas por Eúde, sejam elas exibidas de forma prospectiva ou improvisadas na hora, em circunstâncias imprevistas ou porque as circunstâncias haviam sido manipuladas para ele³¹.

A primeira unidade (v. 16) contém uma descrição exata da espada especial projetada e forjada pelo próprio Eúde: uma espada de dois gumes muito pequena (em hebraico, *gomed*)³² e que, portanto, tinha uma ótima capacidade de penetração. Eúde esconde a espada por baixo de sua roupa e, sendo canhoto, amarra-a em sua coxa direita. Essa unidade provavelmente ocorre em algum lugar reservado, livre de testemunhas, restando claro que Eúde tem um plano secreto que envolve sua espada oculta.

A segunda unidade (versículos 17-18) ocorre no salão dos tributos, na presença de muitas pessoas. O leitor é sutilmente informado sobre a tática de Eúde durante a entrega do tributo, por meio de um fraseado sofisticado: “Em seguida, Eúde mandou embora os carregadores” (v. 18). A redação sugere que o pagamento do tributo era uma cerimônia com começo, meio e fim, e que Eúde só mandou as pessoas embora quando ela chegou ao fim – em hebraico, a palavra *‘am* sugere tratar-se de um grupo numeroso que se apresentara para oferecer o tributo ao monarca conquistador. Além desse ponto, uma percepção acerca do cerimonial também transparece na frase usada em hebraico para “oferecer o tributo” (*‘hakriv et hamminha*), com suas conotações de ritual religioso (também pode significar “ofertar em sacrifício cereal”), sendo intensificada pela repetição do nome de Eglom, que lembra *‘egel*, que, por sua vez, significa bezerro – pistas que, nesse caso, sugerem que o rei será o bezerro sacrificado (Alter, 1981:39). Geralmente, cerimônias têm longa duração, e o tempo foi importante para Eúde, daí ele ter levado tributos o bastante para que sua entrega fosse demorada: dessa forma, ele eleva a impressão de ser um indivíduo leal, humilde e devoto ao rei conquistador. Ao mandar seus companheiros embora e, provavelmente, permanecer sozinho, ele deve ter reforçado a impressão de ser uma presença inofensiva e despretensiosa. É possível que essa conduta

calculada tenha permitido que ele chegasse à sala superior de verão ocupada pelo rei, sozinho.

A terceira unidade, que é também a central e marca a mudança (versículos 19-23), descreve como Eúde fica sozinho com o rei na sala, faz com que ele se levante de seu trono e o mata. Essa cena é repleta de tática. Eúde diz ao rei que tem uma mensagem secreta para ele, fazendo com que o rei mande seus auxiliares saírem da sala, deixando-os a sós. A tática seguinte é fazer com que o rei se levante. O rei era muito gordo e, permanecendo sentado, é possível que a espada não alcançasse seus órgãos internos; ficando de pé, a espada penetraria fundo. Assim, Eúde diz ao rei ter trazido uma mensagem de Deus, em honra do qual o rei se levanta. Após apunhalar o rei, Eúde improvisa a tática de esconder a arma do crime enterrando-a entre as dobras da barriga do rei. Por fim, em vez de sair por uma janela, ele sai pelo pórtico, o qual pode trancar após sair sem levantar qualquer suspeita³³.

A quarta unidade (versículos 24-26) retrata os servos chegando depois de Eúde sair. Eles assumem que a reunião foi encerrada e que o rei continua ocupado com alguma questão pessoal (fazendo suas necessidades), decidindo por não o perturbar. Simultaneamente, Eúde aproveita o intervalo para fugir. Portanto, nessa cena, a ação ocorre em dois cenários paralelos: um, fora do pórtico trancado do palácio, o outro, a rota de fuga de Eúde.

A quinta unidade (versículos 27-29) aborda a tática final, a guerra em si. Eúde urge a seus homens tomar posse da passagem do Jordão e impedir que os moabitas fujam. Como resultado, dez mil moabitas foram mortos naquele dia.

Novamente, podemos distinguir um vértice simétrico que revela táticas diversas. O clímax é a terceira cena, a do assassinato, composta por várias táticas. Ademais, a primeira e a quinta táticas têm relação direta com a morte do inimigo (a espada e a guerra), enquanto a segunda (oferecimento do tributo) e a quarta (servos esperando do lado de fora do pórtico trancado) preparam o terreno para o que segue: assassinato e guerra.

Entretanto, algo a mais ocorre nessa história. A transição de unidade a unidade indica o progresso do enredo, o que o leitor não consegue visualizar na ausência de dados informativos e detalhes exigidos para a superação das lacunas, de modo a possibilitar a reconstrução do evento. Entre a forja da espada e a cena do tributo, não há informações que nos elucidem quanto a como Eúde chegou até o palácio. Entre as cenas do tributo e do assassinato, não há nada que nos indique como Eúde conseguiu chegar na sala superior de verão, que era reservada ao uso exclusivo do rei. Após o assassinato, não é esclarecido

como o p3rtico fechado ap3s a partida de Eúde foi tamb3m trancado, de modo que os servos que chegaram no momento que Eúde saiu, nem um minuto antes, encontram-no trancado. Novamente, n3o fica claro como Eúde, em fuga, teve tempo o bastante para chegar ao Monte Efraim, reunir o ex3rcito e tomar posse das passagens do Jord3o antes de os moabitas os alcançarem. Ao examinarmos essas transiç3es, conclu3mos que h3 v3rias lacunas na hist3ria, especialmente na passagem entre unidades. Elas d3o ao leitor uma sensaç3o de estar sendo jogado de uma unidade para o n3cleo da outra, tendo pulado est3gios intermedi3rios. Uma s3rie de tais quebras cumulativas cria um efeito significativo – sugere que algu3m cuidou dos est3gios intermedi3rios, colocou os eventos em movimento e orquestrou sincronizaç3o dos mesmos. Dessa forma, a estrutura dessa hist3ria, com cenas cheias de lacunas, destaca o papel central que o autor atribuiu a Deus: Deus cria as circunst3ncias e Deus faz com que as t3ticas sejam bem-sucedidas; Eúde pode planej3-las, mas sua efetividade depende da vontade e do poder de Deus. Na verdade, o autor nos informa sobre o lugar de Deus na narrativa logo no in3cio, quando diz “O Senhor deu a Eglom, rei de Moabe, poder sobre Israel” (v. 12), em outras palavras, as conquistas militares de Eglom e a derrota de Israel n3o s3o consequ3ncias da força e das habilidades do rei moabita, mas sim da vontade do Deus de Israel. Eúde reconhece isso na quinta cena, quando diz aos seu ex3rcito que “O Senhor entregou Moabe, o inimigo de voc3s, em suas m3os” (v. 28) – tendo Deus o ajudado, ele transmite essa conclus3o a seus homens. Tal mensagem essencial tamb3m 3 transmitida ao leitor por meio da estrutura, que enfatiza as lacunas, as t3ticas e a import3ncia de seu sistem3tico sucesso.

A estrutura tr3s e quatro

A estrutura baseada em cena n3o 3 o 3nico tipo funcional existente. Analisemos uma outra estrutura, a estrutura tr3s e quatro (*three-and-four structure*), muito frequente nos v3rios g3neros da literatura b3blica³⁴. Como veremos, essa estrutura 3 muitas vezes usada para transmitir confronto e persuas3o, bem como para produzir mudanç3as de atitude. Ela implica quatro eventos que compartilhem um denominador comum, com o 3ltimo deles acarretando uma mudanç3a de posiç3o; em outras palavras, ap3s tr3s ocorr3ncias in3cuas, h3 uma quarta que 3 efetiva.

O primeiro exemplo a ser analisado 3 a par3bola de Jot3o (Jz 9:7-21), que representa o referido padr3o de forma breve e clara. A par3bola descreve quatro tentativas de persuas3o: tr3s falham e a quarta 3 bem-sucedida. A par3bola começa com as palavras “Certo dia as 3rvores sa3ram para ungir um rei para si” (v. 8) – o que afirma a 3nsia comum

por um rei e a necessidade de persuadir uma delas a aceitar a função. A oliveira declina por motivos particulares, a figueira também, assim como a vinha, mas a quarta árvore, o espinheiro, tem uma postura diferente: após apresentar suas condições e fazer um alerta, ele aceita a proposta. A concordância do espinheiro em reinar sobre as árvores é marcante por seu contraste com a recusa das três árvores produtivas, indicando uma visão pejorativa com relação à monarquia e a aos reis³⁵.

A mesma estrutura ocorre na história de Sansão e Dalila (Jz 16:4-21), na qual Dalila tenta fazer com que Sansão conte a ela o segredo de sua força extraordinária³⁶. O versículo 4, que constitui a exposição, começa com o elemento de ligação do editor “Depois dessas coisas” e, então, descreve uma situação nova na vida de Sansão: “ele se apaixonou por uma mulher do vale de Soreque, chamada Dalila”. A novidade é que, diferente dos relacionamentos anteriores de Sansão com mulheres, aqui, ele está apaixonado. O narrador não precisa nomear Sansão porque o leitor desse ciclo de narrativas, que começa no capítulo 13, sabe quem é o sujeito, entretanto, ele apresenta Dalila, uma nova personagem feminina nas façanhas de Sansão. O enredo começa por retratar os líderes dos filisteus indo até Dalila para propor que ela convencesse Sansão a revelar o segredo de sua força, de modo que eles pudessem derrotá-lo. Naturalmente, eles oferecem muito dinheiro em troca de sua ajuda: “Cada um de nós dará a você mil e cem shekels de prata” (v. 5b), provavelmente, um total de cinco mil e quinhentos shekels de prata³⁷.

A partir daí, a narrativa adere à estrutura três e quatro: Dalila testa Sansão por três vezes, falhando nas três (versículos 6-9, 10-12 e 13-14) e logrando êxito na quarta (versículos 15-21a). O leitor nota essa estrutura não apenas por conta do desenrolar do enredo que descrevi, como também por conta do fraseado. Por mais que cada unidade descreva uma tentativa levada a cabo de formas diferentes, a redação é similar, de modo que o leitor não pode deixar de notar a estrutura distintiva. Na primeira tentativa, Dalila começa por dizer “Conte-me, por favor, de onde vem a sua grande força e como você pode ser amarrado e subjugado” (v. 6); na segunda, “Você me fez de boba; mentiu para mim! Agora conte-me, por favor, como você pode ser amarrado” (v. 10); e na terceira, “Até agora você me fez de boba e mentiu para mim. Diga-me como pode ser amarrado” (v. 13). Observe, todavia, a quarta tentativa: “Como você pode dizer que me ama, se não confia em mim? Esta é a terceira vez que você me fez de boba e não contou o segredo da sua grande força” (v. 15). Dessa vez, querendo explicar o motivo pelo qual Sansão revelou o seu segredo, o narrador inclui um comentário pessoal: “Importunando-o o tempo todo,

ela o cansava dia após dia, ficando ele a ponto de morrer. Por isso ele lhe contou o segredo” (versículos 16-17). Nesse tipo de narrativa, deve haver um elemento convincente de persuasão; o leitor precisa entender o porquê de Sansão ter sido persuadido a quebrar sua promessa e arriscar sua vida. Para alcançar esse objetivo, o narrador lança mão da estrutura três e quatro, que é frequentemente usada para persuasão, e inclui seu comentário pessoal. Vale ressaltar que tal estrutura também reforça o efeito de tensão – o leitor espera impacientemente pela mudança.

Não é necessário analisar a narrativa em questão quanto à sua estrutura cênica porque a multiplicidade de cenas se enquadra na divisão três e quatro e porque a transição entre cenas-unidades não é diferente. Ao aplicar a estrutura de frontão à essa narrativa, é revelado que seu centro de gravidade – ou a mudança – não se localiza no seu meio, mas próximo ao fim da narrativa, no quarto estágio, bem como que não há nessa narrativa o estágio de desvelamento. Ao aplicar o padrão três e quatro à essa narrativa, é revelada a dinâmica que leva Sansão a revelar seu segredo, bem como as sutis mudanças de fraseado em cada um dos quatro estágios.

O mesmo padrão é usado de forma irônica na história de Jó, na descrição das catástrofes que lhe aconteceram (Jó 1:13-22)³⁸. O primeiro mensageiro comunica a perda de bens. Enquanto ele ainda está a falar, outro mensageiro chega e comunica mais perdas de bens. Enquanto este ainda está a falar, um terceiro mensageiro chega e comunica ainda mais perdas de bens quando, finalmente, o quarto chega, comunicando que os filhos e filhas de Jó estavam mortos. Nesse momento, Jó rasga suas vestes, raspa o cabelo e prostra-se em adoração dizendo “Saí nu do ventre da minha mãe, e nu partirei. O Senhor o deu, o Senhor o levou; louvado seja o nome do Senhor” (1:21). Além do efeito cumulativo de três e até mesmo quatro desastres, o irônico é que todos esses eventos não foram suficientes para levar Jó a pecar: “Em tudo isso Jó não pecou e não culpou a Deus de coisa alguma” (v. 22). Do mesmo modo, tais desastres não persuadiram Deus a considerar que não havia necessidade de colocar Jó à prova, apenas persuadindo o Diabo a tentar novas formas de atormentá-lo. Nesse caso, o uso irônico do padrão persuade o leitor a considerar que pode criticar a anuência divina.

A história de Amnom e Tamar também é um exemplo interessante do padrão três e quatro de organização das unidades que a compõem³⁹, sendo estruturada em quatro cenas: a primeira delas apresenta o encontro de Amnom com Jonadabe (versículos 3-5); a segunda, o encontro de Amnom, fingindo-se de doente, com seu pai, Davi (versículos 6-7); a terceira, o violento encontro de Amnom com Tamar (versículos 8-18); e, por fim,

a quarta cena apresenta o momento em que Absalão encontra Tamar, já violentada, e tenta acalmá-la, tomando-a sob sua proteção (versículos 19-20). Amnom é o denominador comum em todas essas cenas, sendo mencionado em todas elas, todavia, enquanto nas três primeiras – a preparação do estupro e sua consumação – ele é sujeito ativo, na quarta, ele permanece no segundo plano, sendo Absalão o sujeito ativo. Portanto, embora um tempo de narração relativamente curto seja dedicado a Absalão, ele ocupa uma posição central no esquema estrutural: na abertura, na conclusão e na quarta cena, o clímax, da estrutura três e quatro. Nessa narrativa, a organização três e quatro aponta para o contraste entre a atitude dos irmãos de Tamar: o voraz Amnom versus o sensível e protetor Absalão.

A cena padronizada

Um outro exemplo de estrutura de repetição com estágios fixos é aquele de uma missão, especialmente usada em narrativas de consagração ou designação⁴⁰. Nesse modelo, o autor geralmente adere aos seguintes estágios regulares: encontro, incumbência, recusa, encorajamento (possivelmente, por mais de uma vez), pedido de sinais ou provas e medo. A história da designação de Gideão (Jz 6:11-24) é um exemplo perfeito desse padrão na forma de uma cena única que apresenta os mesmos personagens, lugar e tempo⁴¹.

Sem se dar conta da identidade do anjo, Gideão tem um encontro com um anjo de Deus ao malhar o trigo em um tanque de prensar uvas, visando escondê-lo dos midianitas. O anjo o cumprimenta dizendo “O Senhor está com você, poderoso guerreiro!” (v. 12), ao que Gideão responde de forma questionável “Ah, Senhor, se o Senhor está conosco, por que aconteceu tudo isso? Onde estão todas as suas maravilhas que os nossos pais nos contam quando dizem: ‘Não foi o Senhor que nos tirou do Egito?’ Mas agora o Senhor nos abandonou e nos entregou nas mãos de Midiã” (v. 13; o encontro: versículos 11-13). O anjo ouve e nomeia Gideão dizendo: “Com a força que você tem, vá libertar Israel das mãos de Midiã. Não sou eu quem o está enviando?” (v. 14; a incumbência). Gideão recusa, argumentando que seu clã é o mais humilde de Manassé e que ele é o mais novo na casa de seu pai (v.15; a recusa). Então, o anjo encoraja Gideão dizendo “Eu estarei com você e você derrotará todos os midianitas como se fossem um só homem” (v. 16; o encorajamento). Começando a suspeitar que seu interlocutor é um anjo, Gideão pede por um sinal e chega a sugerir qual. O anjo dá a Gideão uma série de provas, ao fim do que, o anjo desaparece em meio ao fogo (versículos 17-21; o pedido de sinais ou provas). Nesse momento, Gideão percebe ter se encontrado com um anjo de Deus e fica alarmado, temendo que esteja condenado a morrer por ter visto um anjo cara a cara (v. 22; o medo).

Então, ele recebe um novo encorajamento: “Não tenha medo. Você não morrerá” (v. 23; novo encorajamento). A história termina com a construção de um altar no local da revelação, o qual passa a ser um local sagrado. O uso do padrão de missão, comum na literatura bíblica, indica a condição de Gideão enquanto eleito de Deus. Na narrativa em questão, o padrão é usado para enfatizar que Gideão havia sido incumbido por Deus.

Outras histórias de consagração podem conter os mesmos motivos, embora não necessariamente na mesma ordem. Por exemplo, a história da eleição de Moisés para liderar o êxodo o apresenta como um líder único, diferente de qualquer outro (Êxodo 3:1-4:17). Nessa narrativa, o encontro se dá na forma da aparição de Deus a Moisés em um maço de sarça em chamas (3:2-6a), seguido pelo estágio de medo, e só então vêm a incumbência ou eleição (3:7-10). Moisés ouve que o propósito de sua missão é ir até o faraó e tirar os israelitas do Egito, ao que, primeiramente, ele recusa: “Quem sou eu para apresentar-me ao faraó e tirar os israelitas do Egito?” (3:11). Ele é encorajado, mas continua a resistir, exigindo mais sinais, como em “Quando eu chegar diante dos israelitas e lhes disser: ‘O Deus dos seus antepassados me enviou a vocês’, e eles me perguntarem: ‘Qual é o nome dele?’ Que lhes direi?” (3:13). Quando Deus diz a ele seu nome, Moisés responde “E se eles não acreditarem em mim nem quiserem me ouvir e disserem: ‘O Senhor não lhe apareceu?’” (4:1), ao que Deus lhe dá três sinais que ele poderia mostrar às pessoas: a vara que se transforma em serpente, sua mão que vira leprosa e é curada e, por fim, a água do Nilo que se transforma em sangue quando derramada sobre a terra seca (4:2-9). Porém, após receber tais sinais, Moisés recusa, dizendo “Ó Senhor! Nunca tive facilidade para falar, nem no passado nem agora que falaste a teu servo. Não consigo falar bem! (4:10). Deus salienta a Moisés que é Ele quem dá ao homem a palavra e que também será Ele quem irá instruir Moisés sobre o que dizer. Ainda assim, Moisés recua, dizendo “Ah, Senhor! Peço-te que envies outra pessoa” (4:13). Essa quinta recusa, depois de todos os sinais, deixa Deus irritado, acabando por decidir dividir a missão entre Moisés e Arão, embora a hierarquia seja clara: Moisés receberá a palavra de Deus e a transmitirá a Arão para que este a divulgue ao povo. Assim, essa história de consagração contém os mesmos motivos vistos na consagração de Gideão, mas em ordem diferente e com uma extensão especial de estágios de recusa, encorajamento e sinais.

É evidente que, mesmo quando o autor da bíblia usa uma estrutura estabelecida, ele se sente livre para adaptá-la à narrativa em questão. Portanto, quando o autor descreve Moisés, o melhor dos líderes israelitas e o que desempenha a missão mais difícil na história do povo, ele destaca a relutância de Moisés em desempenhar a missão e sua

consciência da imensa responsabilidade envolvida – quanto mais importante a missão, maior a responsabilidade e, conseqüentemente, maior a resistência a ela. No caso do líder sem paralelos Moisés, isso traz à tona a estrutura especial da história de sua consagração. Os desvios do padrão desempenham funções especiais.

Vimos que o autor bíblico lança mão de vários modelos estruturais na construção dos enredos, dos quais apresentei diversos exemplos. O autor não esclarece qual a estrutura escolhida, ficando a cargo dos leitores descobrir se a escolha de um modelo em detrimento de outro contribui para a integridade da obra como um todo. O autor prefere “mostrar” a “narrar” ou o contrário? Por que? O autor opta por usar a estrutura três e quatro? Qual seria a sua vantagem? Uma análise das unidades de cena revelaria uma simetria? Qual seria o ganho para a narrativa? Qual estágio contém a mudança e por quê? Certamente, ao percebermos que há uma conexão entre a estrutura e o conteúdo em particular que o autor opta por enfatizar – em outras palavras, que a decisão de organizar o enredo em determinada estrutura de unidades é uma decisão funcional –, temos a garantia de que não ignoraremos a estrutura ao seguir o enredo.

Até aqui, analisamos algumas estruturas de enredo mantendo a referência com os *dramatis personae*. Assim sendo, no próximo capítulo, focaremos nos personagens.

Criando personagens com recursos mínimos

It is a truism that there can be no event without a character, just as there cannot be a character in a story to whom nothing at all happens, either outwardly or inwardly. The character may activate the event, or vice versa—come into being through it. When the character needs the event so as to fulfill himself or herself, not only action is required but also other characters, whether active or activated. (199)ⁱⁱⁱ.

— Josef Ewen, *Character in Narrative*

HERMANN GUNKEL FOI O PRIMEIRO ESTUDIOSO a se atentar à forma única com que os personagens são descritos nas histórias bíblicas. Na introdução de seu comentário sobre *Genesis*, em que trata da forma literária das lendas, ele afirma que:

This economy of the legends is remarkable to us. After all, we are accustomed to encountering skillfully portrayed characterizations consisting of many individual elements in modern literary works. This skill of the ancient narrators differs significantly. Of course, it depends on the actual circumstances of the ancient period since people of that time were simpler than complicated people now. (1997:xxxii)^{iv}.

Segundo Gunkel, a forma das lendas no Livro de Gênesis “*indicates the poverty of this old art*” (xxx)^v, sendo que ele relaciona tal pobreza a “*the limited ability to comprehend*” (xxx)^{vi}. Por outro lado, “*this very poverty has its special advantage. The limited scope within which the narrator must operate forced him to apply his whole*

ⁱⁱⁱ “É um lugar-comum dizer que não há evento sem um personagem, assim como não há personagem em uma história ao qual absolutamente nada aconteça, seja externamente ou internamente. O personagem pode ativar o evento ou vice-versa – passar a existir ao vivenciar o evento. Quando o personagem precisa do evento para completar a si mesmo, não é necessário apenas a ação, como também outros personagens, sejam ativos ou ativados” (tradução nossa).

^{iv} “Essa economia das lendas é marcante para nós, afinal, em obras literárias modernas, estamos acostumados a encontrar caracterizações habilmente retratadas, formadas por muitos elementos individuais. Tal habilidade dos narradores antigos é significativamente distinta. Obviamente, isso depende das reais circunstâncias do período antigo, pois as pessoas daquele tempo eram mais simples do que as complicadas pessoas de agora” (tradução nossa).

^v “Indica a pobreza dessa arte antiga” (tradução nossa).

^{vi} “Uma limitada capacidade de compreensão” (tradução nossa).

artistic power to the most minor points. These creations are as concentrated and as effective as they are brief (xxx)^{vii}. Como resultado, *“The legend narrator, furthermore, did not expect his hearers—as the modern novelist can—to attend to many persons simultaneously”* (xxx)^{viii}. Para Gunkel, há em Gênesis *“a particular folk psychology”* que *“was unable to comprehend and portray many, and certainly not all, of the aspects of a person”* (xxxii)^{ix}. Ele não se surpreende com o fato de *“the narrators economize remarkably in their descriptions of the persons outward appearance”* (xxxiv) e nem de haver *“so few statements concerning the psychic life of the heroes”* (xxxiv)^x. Ele admite a existência de formas mais desenvolvidas que usam recursos mínimos, as quais encontramos em ciclos de narrativas, como as narrativas envolvendo José ou como em 2 Samuel, que descreve como *“arte madura”* (xxxii). Ao buscar compreender a razão principal para tal uso de recursos mínimos, ele chega à seguinte conclusão: *“Thus, one can clearly discern the esthetic interest of the narrators. For them, action is primary; characterization is only secondary”* (xxxiv)^{xi} ou, em outras palavras, *“the old legends subjugate everything to the action. Other literatures have accounts in which the action is only the framework or the link, but the key is the psychological portrait, the ingenious conversation, or the idea. These ancient Hebrew legends differ entirely. Above all else, the ancient required action from the narrator”* (xxxix)^{xii}.

Não há como interpretar a ambivalência das declarações de Gunkel de forma equivocada. Ele descreve a inferioridade da narrativa hebraica antiga ao mesmo tempo em que destaca a vantagem da minimização. Ele contrasta a forma frugal das lendas antigas com *“arte madura”*. Devemos lembrar que Aristóteles considerava o enredo *“o princípio e como que a alma da tragédia”* (*Poética* 6.37-38)^{xiii}. À luz de teorias literárias

^{vii} “Essa mesma pobreza tem sua vantagem especial. O escopo limitado em que o narrador deve operar o forçou a aplicar todo o seu poder artístico nos pontos mais restritos. Essas criações são tão concentradas e efetivas quanto breves” (tradução nossa).

^{viii} “Ademais, o narrador da lenda não esperava – como é possível que o romancista moderno o faça – que seus ouvintes lidassem com vários personagens simultaneamente” (tradução nossa).

^{ix} “Uma psicologia popular específica” ... “era incapaz de abranger e retratar variados aspectos de uma pessoa e, certamente, não todos” (tradução nossa).

^x “Os narradores economizam notavelmente em suas descrições da aparência exterior da pessoa” ... “tão poucas declarações com relação à vida psíquica dos heróis” (tradução nossa).

^{xi} “Portanto, é possível discernir claramente o interesse estético dos narradores. Para eles, a ação é primária e a caracterização é apenas secundária” (tradução nossa).

^{xii} “As lendas antigas subordinam tudo à ação. Outras literaturas incluem obras em que a ação é apenas um quadro ou a ligação, mas o principal é o retrato psicológico, a engenhosa conversa ou a ideia. Essas lendas hebraicas são completamente diferentes. Acima de tudo, o antigo exigia ação a partir do narrador” (tradução nossa).

^{xiii} ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008, p. 50.

modernas, sabemos que a criação de personagens usando os recursos básicos do conto de ação não é menos sofisticada do que o trabalho de autores que se debruçam sobre a vida psicológica¹.

Tal capacidade de criar personagens com poucos recursos e usando muitas lacunas, passando, contudo, uma impressão de profundidade e complexidade, foi chamada pelo crítico de literatura comparada Robert Alter de “a arte da reticência”. Ao fim de um capítulo dedicado à caracterização, ele afirma:

The Greek tendency to narrative specification, as I suggested earlier, seems to be one that modern literary practice has by and large adopted and developed. Precisely for that reason, we have to readjust our habits as readers in order to bring an adequate attentiveness to the rather different narrative maneuvers that are characteristic of the Hebrew Bible. But the underlying biblical conception of character as often unpredictable, in some ways impenetrable, constantly emerging from and slipping back into a penumbra of ambiguity, in fact has greater affinity with dominant modern notions than do the habits of conceiving character typical of the Greek epics (1981:129)^{xiv}.

Classificação de personagens

Iniciamos nossa discussão sobre personagens e a forma como são criados categorizando-os de acordo com o método promovido por E. M. Forster (1949:65-75). Ao observar a variedade de personagens literários, Forster estipulou uma distinção entre aqueles que eram “planos” e aqueles que eram “redondos”. Em sua forma mais pura, os planos são construídos em torno de uma ideia ou noção única, não tendo uma vida interior, enquanto os personagens redondos são complexos, autoconscientes e capazes de desenvolver e mudar. Essa divisão foi melhor refinada por Josef Ewen em *Character in Narrative*. Ewen argumenta que, entre os dois extremos, o plano e o redondo, há diversas gradações intermediárias, por exemplo, o personagem-tipo, que, além de outras características, possui uma qualidade dominante (1980:33-44).

Ao aplicar os métodos mencionados às personagens femininas da vida de Davi, Adele Berlin (1983) mostra como diferentes tipos de mulheres se relacionam com os

^{xiv} “Como já sugeri antes, a tendência grega à especificação narrativa se assemelha à que, no geral, a prática literária moderna adotou e desenvolveu. Por essa mesma razão, temos que reajustar nossos hábitos enquanto leitores de modo a dar a devida atenção às diferentes manobras narrativas que são características da Bíblia Hebraica. Todavia, na verdade, a concepção bíblica subjacente de personagem, muitas vezes imprevisível, de alguma forma impenetrável e constantemente emergindo da penumbra da ambiguidade e para ela retornando, tem uma maior afinidade com as noções modernas dominantes do que com os hábitos típicos de construção de personagem da épica grega” (tradução nossa).

estágios de sua vida (23-33). Segundo ela, Mical pode ser definida como uma personagem em desenvolvimento que, de esposa leal e amorosa, transforma-se em uma mulher amarga e desdenhosa². Berlin considera Abigail o estereótipo de “esposa perfeita”, inteligente e bonita³. Porém, tanto Bate-Seba (em 2 Samuel 11-12) quanto Abisague são personagens planas que não têm importância própria e cuja única função é servir ao enredo – por isso, são chamadas pela autora de “agentes”. Berlin também mostra que, na verdade, as mulheres representam as fases da vida privada e da vida pública de Davi⁴. Davi escolheu a amorosa Mical como instrumento político para progredir em sua posição na corte do pai da moça, Saul. Assim que Mical percebe isso, ela passa a desprezar Davi e se torna amarga. Abigail, uma mulher de caráter prático, satisfaz as necessidades urgentes de Davi quando ele fugia de Saul. Bate-Seba, tomada de Urias, o heteu, representa o período de expansão do reino de Davi, quando este buscou adquirir mais territórios. Por fim, em sua velhice, Abisague simboliza o Davi envelhecido, já incapaz de controlar seu reino. Assim, a passagem de mulher a mulher reflete as fases históricas do reinado de Davi.

Tal classificação em três categorias – os agentes, subordinados ao enredo; os tipos, com uma gama de características limitada e estereotipada; e os personagens, que possuem uma gama mais ampla de características e cujo desenvolvimento pode ser acompanhado – pode ser encontrada na representação bíblica dos patriarcas, no Livro de Gênesis. Abraão é um tipo, representando o mensageiro de uma nova religião. Ele é o servo perfeito de Deus e, embora por vezes demonstre uma fraqueza humana, como medo (por exemplo, quando finge que sua esposa é sua irmã [Gn 12:11-13; 20:2; 11-12]), em última análise, é infalivelmente obediente. Perdendo as esperanças na promessa de Deus de ter um filho, ele não hesita em expressar suas dúvidas e dizer “Tu não me deste filho algum! Um servo da minha casa será o meu herdeiro!” (Gn 15:3). Sua aceitação da promessa impressiona Deus, conforme indicado pelo narrador “Abraão creu no Senhor, e isso lhe foi creditado como justiça” (v. 6). Ele ainda se dá a liberdade de criticar seu Deus na véspera da destruição de Sodoma e Gomorra: “Abraão aproximou-se dele e disse: Exterminarás o justo com o ímpio?” e “Longe de ti! Não agirás com justiça o Juiz de toda a terra?” (18:23, 25). Por outro lado, ele não protesta contra a ordem de Deus para sacrificar seu filho. Isaque é apresentado como um personagem subordinado que serve primordialmente à transição de Abraão para Jacó, sendo Jacó, o que melhor representa o povo de Israel entre todos os patriarcas, um personagem em desenvolvimento. Jacó muda de jovem favorito da mãe que faria qualquer coisa para obter a primogenitura (25:28-34;

27:1-28) para um patriarca envelhecido, assolado e aflito, que deseja ir em luto pelo filho até o mundo dos mortos, o Seol (37:35).

Não consigo deixar de pensar em qual categoria dessa classificação Deus se enquadraria, uma vez que aparece na maioria das histórias bíblicas. Seria Deus um personagem em desenvolvimento ou um tipo, ou mesmo um personagem plano?⁵ Obviamente, embora várias narrativas reflitam seus variados aspectos, Deus não é um personagem em desenvolvimento⁶. Diferente da mitologia, o monoteísmo bíblico distancia a deidade da esfera de outros deuses e, por vezes, mesmo da esfera humana, evitando descrever Deus ou fingir conhecê-lo bem. Como resultado, na maioria das histórias, Deus é retratado de forma estereotipada, como um tipo, às vezes sendo intratável, vingativo, clemente ou misericordioso, mas sempre correto e justo em toda situação. Deus chega a ser um personagem plano às vezes, servindo exclusivamente às necessidades do enredo, como na história de José, na qual Deus está sempre nos bastidores, garantindo o sucesso de José: “Porque o Senhor estava com José e lhe concedia bom êxito em tudo o que realizava” (Gn 39:23; compare com os versículos 3-5). Em outras palavras, o autor ilustra o seguinte conceito: “Muitos são os planos no coração do homem, mas o que prevalece é o propósito do Senhor” (Pv 19:21). Os protagonistas humanos passam por experiências, desenvolvem-se e passam por transformações, enquanto Deus assiste de cima e manipula os acontecimentos.

Em resumo, a literatura bíblica usa o leque de categorias de personagem, devendo o leitor não apenas ordená-los, como também analisar quando e por que o autor opta por descrever um personagem como em desenvolvimento ou como um tipo e como e por que o autor opta pela opção plana.

Caracterização

Na Bíblia ou em qualquer outra obra, a caracterização literária é alcançada por uma variedade de recursos que geralmente são rotulados como “diretos” ou “indiretos”⁷. A caracterização direta é fornecida pelo narrador ou por um dos personagens da história, enquanto a caracterização indireta é o produto de uma análise do discurso da persona e de suas ações e conduta.

A passagem a seguir é um exemplo de caracterização direta pelo narrador: “Seu nome era Nabal e o nome de sua mulher era Abigail, mulher inteligente e bonita; mas seu marido, descendente de Calebe, era rude e mau” (1 Sm 25:3). O próprio narrador nos informa sobre a inteligência de Abigail e a personalidade difícil e má de Nabal e, como

não podemos duvidar ou questionar as afirmações do narrador bíblico, conforme veremos no capítulo 7, a caracterização é tida pelo leitor como confiável. Assim, ao lançar mão de narradores confiáveis, os autores bíblicos transmitem suas variadas intenções. A pergunta permanece: como devem ser consideradas caracterizações diretas comunicadas por outra personagem? Por exemplo, Abigail descreve seu marido a Davi da seguinte forma: “Meu senhor, não dê atenção àquele homem mau, Nabal. Ele é insensato, conforme o significado do seu nome; e a insensatez o acompanha.” (v. 25). Trata-se esta de uma caracterização direta, mas podemos nos questionar acerca de sua fiabilidade. Abigail pode ter tido algum interesse em descrever seu marido dessa forma ao apelar a Davi, seja porque estivesse tentando salvar os bens de sua família ou porque nutrisse esperanças de longo prazo quanto a Davi. Nesse caso em específico, a possibilidade de duvidar das palavras de Abigail é rejeitada por sua descrição corresponder à do narrador – se a declaração do último é considerada confiável, também deve sê-lo a declaração de um personagem que coincida com ela.

Todavia, o fato de uma declaração direta poder não ser confiável é um dos motivos que levaram Alter a propor uma escala de caracterização que descreve como uma “*scale of means, in ascending order of explicitness and certainty, for conveying information about the motives, the attitudes, the moral nature of characters*” (1981:116)^{xv}. Tal escala vai do nível mais baixo, que está “*in the realm of inference*”, passa pelas categorias intermediárias, “*weighing of claims*” e “*relative certainty*”, e chega ao nível mais alto, “*the reliable narrator's explicit statement*” (117)^{xvi}.

O nível mais baixo é a tentativa de caracterizar a personagem por sua conduta ou por sua aparência exterior. Por exemplo, o que podemos deduzir sobre a personalidade de Moisés a partir do episódio no qual Moisés mata um egípcio por espancar um de seus irmãos hebreus e, então, enterra o corpo do egípcio na areia (Êxodo 2:11-12)? Tal ato demonstra a fibra moral de Moisés? Seu senso de justiça? Ou que ele foi precipitado e agiu de cabeça quente? Talvez, ele tivesse a personalidade de um nacionalista fanático⁸. O que podemos deduzir sobre a personalidade de Nabal, o carmelita, a partir do fato de este ter se recusado a dar dinheiro a um bando de bandidos que alegavam ter guardado seu rebanho, embora não houvesse pedido a eles que o fizessem (1 Sm 25:10-11)? Ou o

^{xv} “Uma escala de recursos, em ordem crescente de explicitação e certeza, usada para transmitir informações sobre os motivos, as atitudes, a natureza moral dos personagens” (tradução nossa).

^{xvi} “No domínio da inferência” ... “ponderação de alegações” ... “relativa certeza” ... “a declaração explícita do narrador confiável” (tradução nossa).

que podemos deduzir sobre a personalidade da irmã de Absalão, Tamar, a partir da informação de que ela era bonita (2 Sm 13:1)? Significaria isso que ela era orgulhosa? Ou que ela era uma sedutora? As ações do personagem e sua descrição exterior servem como a base para a especulação que deve ser verificada ou refutada por meio de outras informações fornecidas pela história.

O nível intermediário é a ponderação de argumentos. Quando comparamos a declaração de Nabal – “Quem é Davi? Quem é esse filho de Jessé? Hoje em dia muitos servos estão fugindo de seus senhores” (1 Sm 25:10) – com o que os homens de Davi dizem em seu nome sobre a proteção que haviam dado aos rebanhos de Nabal (v. 7), surge a questão: quem está dizendo a verdade? Todavia, quando comparamos essas declarações com o que o servo de Nabal diz a Abigail – a saber, que Davi e seus homens realmente haviam protegido o rebanho de Nabal de todos os perigos (versículos 14-16) –, é reforçada a impressão de que a declaração de Nabal não é digna de confiança e que ele simplesmente não quer pagar. Essa suposição ganha ainda mais força quando Davi propõe que Nabal pergunte aos seus homens se ele estaria dizendo a verdade (v. 8) e quando o servo fala com Abigail e confirma tudo quanto foi dito por Davi nas mesmas palavras (versículos 7, 15). O processo de ponderar argumentos consiste nessas comparações e também inclui as declarações dos próprios personagens, que podem ser motivadas por diferentes intenções.

No topo da escala estão as declarações explícitas do narrador que, nas histórias bíblicas, sempre representam a verdade. Nesse caso, a declaração do narrador de que Nabal era “rude e mau” (v. 3) é um motivo para que se suspeite da aderência de Nabal à lei, levando à conclusão de que sua recusa em pagar é simplesmente um de seus truques habituais. Dessa forma, o uso cuidadoso de recursos variados, desde a dedução, passando pela ponderação de argumentos e chegando às declarações do narrador – e, por vezes, de silêncios – permite ao autor bíblico dotar a seus *personae* uma maior profundidade, que nem sempre é discernível em uma primeira leitura.

Quanto aos silêncios do narrador, como quando ele evita a caracterização explícita dos protagonistas, os traços de um personagem podem ser deduzidos de forma indireta. No primeiro conflito entre Saul e Samuel (1 Sm 13:1-18), por exemplo, o que aconteceu em Gilgal após Jônatas matar o comandante dos filisteus, que, então, foram a Micmás para atacar Israel com “três mil carros de guerra, seis mil condutores de carros e tantos soldados quanto a areia da praia” (1 Sm 13:5)? O narrador se contenta em declarar fatos objetivos, como o tamanho do exército dos filisteus, enquanto o exército de Saul reunia apenas 3.000 homens. Saul e seu exército esperaram por Samuel em Gilgal por sete dias,

conforme combinado, para que o profeta oferecesse o holocausto a Deus e instrísse Saul sobre como este deveria agir (10:8). O narrador chega a comentar que, como o exército filisteu havia sido reunido, muitos israelitas “esconderam-se em cavernas e buracos, entre as rochas e em poços e cisternas” (13:6), sendo que muitos outros teriam cruzado o Jordão para sua margem oriental. Durante esse tempo, enquanto aguardava por Samuel, o exército de Saul mingou: “mas este [Samuel] não chegou a Gilgal, e os soldados de Saul começaram a se dispersar. E ele ordenou: ‘Tragam-me o holocausto e os sacrifícios de comunhão’. Saul então ofereceu o holocausto; quando terminou de oferecê-lo, Samuel chegou [...]” (1 Sm 13:8-10).

Tal relato direto do narrador descrevendo as circunstâncias sem qualquer caracterização levanta inúmeros questionamentos: Onde estava Samuel nesse momento? Por que ele não apareceu antes? O que devemos entender a partir da temporização da chegada de Samuel assim que Saul conclui a oferta do holocausto? Samuel se esconde em algum lugar e espera até que Saul termine o rito? Independente da resposta, Samuel repreende Saul e diz a ele “o Senhor procurou um homem segundo o seu coração e o designou líder de seu povo, pois você não obedeceu ao mandamento do Senhor” (v. 14). Após fazer esse anúncio desencorajador, Samuel parte e o narrador passa a relatar outro fato importante: “Saul contou os soldados que estavam com ele. Eram cerca de seiscentos” (v. 15) e é com esse exército que se espera que ele vá à guerra contra os filisteus e seus carros de guerra. Temos aí um dilema: a quem devemos culpar pelos dias de inércia dispendidos na espera do comandante, que não ousava guerrear, enquanto 80% das tropas se dispersava? Seria Saul, que talvez não tenha obedecido a ordem de maneira exata, ou o profeta, que permitiu que a situação se deteriorasse dessa forma? O que podemos aprender sobre a personalidade desses dois *personae*? Não há qualquer caracterização direta; o narrador se contenta com fatos e lacunas ou em mistificar silêncios. Deduzir acerca desses fatos nos impede de considerar Saul como tendo simplesmente desobedecido Samuel ou de considerar Samuel como o mero mensageiro que transmite as palavras de Deus. Somos levados a considerar as circunstâncias críticas, a nos surpreender com o comportamento do profeta e a compreender Saul, chegando ao ponto de nos identificarmos com ele em sua difícil situação⁹. Assim, o silêncio do narrador não priva seus personagens de complexidade e profundidade, na verdade, ele envolve a análise independente do leitor, o que, por vezes, gera resultados inesperados.

Um outro exemplo da fuga do narrador de recursos diretos é a história da resposta de Davi às notícias sobre a morte de Saul e de seus filhos (2 Sm 1:1-16). Depois da morte

de Saul e de seus filhos no Monte Gilboa, um jovem amalequita chega ao acampamento de Davi e comunica a ele o que havia acontecido no campo de batalha, chegando a admitir ter matado Saul a seu próprio pedido – ele apresenta como prova a coroa e o bracelete do rei. A história do jovem está, todavia, repleta de ambiguidades. Em resposta ao questionamento de Davi, “Como você sabe que Saul e Jônatas estão mortos?”, ele diz “Cheguei por acaso ao monte Gilboa” (versículos 5-6), mas não parece provável que uma pessoa caminhe ao acaso em um campo de batalha. Sua descrição da interação que teria tido com Saul também é suspeita: “lá estava Saul, apoiado em sua lança. Os carros de guerra e os oficiais da cavalaria estavam a ponto de alcançá-lo.” (v. 6), então, Saul teria tido tempo para chamá-lo e perguntar quem ele era. Cabe salientar que, sendo um amalequita, ele dificilmente seria digno da confiança e do crédito do rei. Considerando essas questões, em sua introdução ao *The Books of Samuel*, Moshe Zvi Segal escreve:

In reality, the Amalekite was lying, and made up a story to please David. His lie is evident in his statement, "I happened to be at Mount Gilboa" (v. 6). Because in reality the Amalekite was one of a band of outlaws and robbers who used to follow armies to the battlefield and pounce on it like vultures, to strip the dead and kill the wounded in order to despoil them, and this was how the Amalekite found the fallen Saul on Mount Gilboa. Perhaps he did stab him again, to make sure he was dead, then removed his royal insignia and took them to David, hoping to receive a generous reward. And the writer repeats the words of the Amalekite, without suggesting that they are truthful.^{10 xvii}

É razoável assumir que esse amalequita em particular sabia que Davi se interessaria nas notícias do campo de batalha e, por esse motivo, teria levado a comprovação necessária (coroa e bracelete), talvez esperando ser recompensado. Davi, cuja inteligência nunca é questionada, ouve o estranho relato sem fazer perguntas. Davi nem mesmo tenta descobrir se o amalequita está dizendo a verdade, mas rasga suas vestes, assim como todos os seus homens, e passa a jejuar e lamentar por Saul, por seu filho Jônatas e pelos homens de Israel que haviam morrido. O jejum e a lamentação

^{xvii} “Na verdade, o amalequita estava mentindo, inventando uma história que agradasse a Davi. Sua mentira fica evidente em sua declaração “Cheguei por acaso ao monte Gilboa” (v. 6). Na verdade, o amalequita era parte de um bando de bandidos e ladrões que costumava seguir exércitos até o campo de batalha e atacá-los como abutres para roubar as vestes dos mortos e matar os feridos para despojar-lhes de seus pertences – foi assim que o amalequita encontrou Saul caído no monte Gilboa. Talvez, ele o tenha apunhalado novamente, para se certificar de que estivesse morto e, então, retirado sua insígnia real para levá-la a Davi na esperança de receber uma generosa recompensa. O autor repete as palavras do amalequita sem sugerir que eram verdadeiras” (tradução nossa).

prosseguem até o fim da tarde, quando Davi chama o jovem e conduz um curioso questionamento, fazendo apenas uma pergunta: “De onde você é?” (2 Sm 1:13). Ao ouvir que o jovem é amalequita, Davi responde: “Como você não temeu levantar a mão para matar o ungido do Senhor?” (v. 14). De repente, ele ordena a um de seus homens “Venha aqui e mate-o!”. O amalequita é atacado e morre, ao que Davi completa “Você é responsável por sua própria morte. Sua boca testemunhou contra você, quando disse: ‘Matei o ungido do Senhor’” (v. 16). É apropriado que Davi tenha feito com que o amalequita tomasse publicamente para si a responsabilidade pela morte de Saul, ungido do Senhor. A morte do amalequita também mostra que Davi vingou a morte de Saul, indicando seu zelo pela memória do falecido.

Os silêncios do narrador e a ausência de recursos diretos permitem que interpretemos a narrativa conforme segue: Davi não queria realmente saber a verdade, assim, ele não questionou o mensageiro de forma muito pormenorizada, ou teria descoberto que, em vez de assassino do ungido do Senhor, era este apenas um infeliz saqueador que esperava ganhar alguma coisa com a batalha. Davi se contentou em deixar que o amalequita assumisse a responsabilidade pela morte de Saul de forma que pudesse fortalecer a sua própria imagem enquanto a pessoa justa que vingou o rei de Israel e que, em vez de ter um interesse direto na morte de Saul, lamentou-a intensamente. Assim, como definimos o comportamento de Davi – ele apenas quer fortalecer uma determinada imagem ou apresenta uma emoção sincera? O narrador permanece em silêncio, não oferecendo qualquer informação inequívoca, ao mesmo tempo em que apresenta várias ambiguidades, lacunas e provas circunstanciais capazes de corroborar prontamente a interpretação não convencional do fortalecimento de imagem¹¹.

Davi é, inclusive, conhecido como um mestre das elegias públicas. Estamos familiarizados com seu famoso lamento por Saul e Jônatas (2 Sm 1:17-27), mas há um outro lamento, por Abner (2 Sm 3:33-34), líder do exército de Saul. Depois da morte de Saul e de três de seus filhos, Abner torna-se líder do exército de Is-Bosete, quarto filho de Saul, todavia, ele tem maiores ambições: Abner cobiça a coroa. Ao notar que Is-Bosete não desistiria de sua posição, Abner decide trocar de lado, unir-se a Davi e persuadir seu povo a fazer o mesmo¹². O pacto de Davi com Abner enfurece Joabe, líder do exército de Davi, pois Abner havia matado seu irmão, Asael. Conseqüentemente, Joabe mata Abner. A reação de Davi foi correr à “mídia” para comunicar a todos que a culpa não era dele: “Eu e o meu reino, perante o Senhor, somos para sempre inocentes do sangue de Abner, filho de Ner. Caia a responsabilidade pela morte dele sobre a cabeça de Joabe e de toda a

sua família!” (2 Sm 3:28-29). Naturalmente, a morte de Abner é marcada por luto solene, e o rei chora perante o povo e compõe uma elegia. Novamente, Davi jejua e, quando insistem para que coma, jura que não o fará antes do pôr-do-sol. Nesse ponto, o narrador inclui a seguinte declaração: “Todo o povo ouviu isso e o aprovou; de fato, tudo o que o rei fazia o povo aprovava. Assim, naquele dia, todo o povo e todo o Israel reconheceram que o rei não tivera participação no assassinato de Abner, filho de Ner” (versículos 36-37). Seria essa uma demonstração de genuína tristeza e sincero lamento ou de um comportamento calculado por Davi para convencer o povo de que ele não era responsável pela morte, mantendo a lealdade dos seguidores de Abner e impedindo-os de voltarem para Is-Bosete?

Posteriormente, o próprio Is-Bosete foi morto. Os assassinos levaram sua cabeça a Davi, que os sentenciou à morte e, precipitadamente, declarou: “quando um homem me disse que Saul estava morto, pensando que me trazia boa notícia, eu o agarrei e o matei em Ziclague [...] Vou castigá-los e eliminá-los da face da terra porque vocês fizeram correr o sangue dele [Is-Bosete]!” (2 Sm 4:10-11). O comportamento de Davi pode ser descrito como um padrão repetitivo sistemático que mostra claramente que, acima de tudo, Davi se importava com sua imagem e com a forma como seria visto pelas pessoas. Ele não precisa de marqueteiros, pois por todas as lentes, mesmo a da história, como mostrado por comentários que o descrevem como “grieving profoundly and sincerely”^{xviii} (Bar-Efrat 1996b:10, 33, 45), sem mesmo admitir que seus sentimentos pudessem ser controversos e complexos¹³.

Somente um mestre da narração poderia movimentar-se tão bem entre a imagem do líder supostamente justo e benévolo, que recua em horror frente aos “selvagens filhos de Zerua”, e sua personalidade sofisticada, astuta e descarada, com um dom brilhante para relações públicas. Sem dúvidas, na análise apresentada, Davi é falho, mas muito humano e rápido em identificar todos os caminhos que levam ao poder.

Essa caracterização de Davi é alcançada pelo uso de recursos indiretos, por meio das deduções e conclusões do leitor. Consequentemente, alguns leitores ficam impressionados com a sensibilidade e moralidade de Davi, enquanto outros ficam impressionados com sua esperteza e sua obstinada ambição pela coroa. Ao lançar mão de uma abordagem indireta, o narrador chega ao nível de ambiguidade que pode ter almejado na descrição desse complexo personagem. Tal ambiguidade é descrita por Erich Auerbach

^{xviii} “Em lamento profundo e sincero” (tradução nossa).

como “segundo plano”: “Mas os próprios seres humanos dos relatos bíblicos são mais ricos em segundos planos do que os homéricos; eles têm mais profundidade quanto ao tempo, ao destino e à consciência [...] seus pensamentos e sentimentos têm mais camadas e são mais intrincados”^{xix}. Vale ressaltar que Auerbach também interpreta a representação de Deus da mesma forma.

Criar um personagem complexo em uma série de histórias é mais fácil do que criar um em um único conto. Os personagens complexos que vimos (Saul, Davi e José) aparecem em ciclos de histórias, sendo que, quanto mais encadeado o ciclo – com um sistema de causa e efeito e cada história ligada à anterior –, melhor a formação gradual do personagem. Quando, porém, o ciclo é eclético (por exemplo, as histórias de Abraão ou as do êxodo do Egito), o personagem acaba como uma somatória de qualidades que o autor deseja destacar, como o próprio Abraão ou Moisés.

A discussão apresentada envolveu três tipos de personagens encontrados na narrativa bíblica: tipos, personagens subordinados (“planos”) e personagens complexos ou em desenvolvimento (“redondo”). Os dois primeiros são comuns na literatura religiosa ou didática, na qual sua função é ajudar a comunicar uma mensagem inequívoca e objetiva. Por que, então, a literatura bíblica, que se enquadra na literatura religiosa com fins didáticos, também apresenta personagens complexos? Em outras palavras, qual era a ideia por trás da criação de personagens em desenvolvimento?

O personagem divino e suas implicações para os personagens humanos

Parece-me que a resposta para o questionamento que encerra a seção anterior deve ser buscada na esfera intelectual e teológica da literatura bíblica e em seus embates ideológicos¹⁴. A necessidade de promover a ideia de uma deidade remota, segundo a qual o templo não é o local de habitação da deidade em si, mas de seu nome, pede novas considerações – mesmo na esfera das histórias¹⁵. Se Deus está no céu, Deus pode ser retirado da lista de *personae* em cena. Dessa forma, foram criadas histórias nas quais Deus geralmente está nos bastidores, intervindo apenas de forma indireta, como por sonhos ou por meio dos profetas. Não sustento que isso se aplique a todas as narrativas bíblicas¹⁶, mas que as narrativas em que Deus está nos bastidores refletem o desejo de uma deidade que não possa ser retratada e, tanto quanto possível, de evitar atribuir qualidades carnis a tal. A posição de Deus nessas narrativas é afetada por duas

^{xix} AUERBACH, Erich. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p. 9.

percepções diferentes acerca do estilo divino de gerenciamento de mundo: interventor ou observador; entre nós ou acima de nós; e atuante ou com função exclusiva de supervisão. Quanto mais antropomórfico e concreto o conceito, mais Deus é visto como interventor, estando entre nós e agindo. Por outro lado, quanto maior a distância de Deus da esfera humana e de termos carnis, maior a projeção de Deus enquanto uma deidade observadora, que apenas supervisiona os eventos. O retrato de Deus é muito diferente de narrativa a narrativa. Por exemplo, as narrativas sobre as origens da humanidade das quais Deus participa (Gênesis 1-11) contrastam com a história de José (Gênesis 37-50), na qual Deus só é mencionado pelo narrador e pelos *personae* representados. A história do êxodo e da perambulação pelo deserto (Êxodo e Números) destaca a presença de Deus no acampamento israelita, o que é bem diferente da história da sucessão do trono em que o profeta Natã age como emissário de Deus (2 Samuel 9-20 e 1 Reis 1-2). As histórias narradas no Livro de Juízes, nas quais Deus ou o Espírito de Deus participam da libertação, contrastam com o Livro de Rute. Por fim, o Livro de Crônicas descreve a aparição de Deus no templo (2 Cr 7:1-4), mas no Livro de Ester, Deus não é mencionado uma vez sequer.

Como mostrado pelos exemplos supra, a escolha de retratar Deus como mais ou menos interventor não é uma questão de anterioridade ou posterioridade das narrativas. Posterior, o Livro de Crônicas opta por um conceito concreto para a deidade, enquanto os livros anteriores, como Samuel e Reis, preferem uma imagem remota e menos concreta – pode-se concluir que a representação de Deus é uma questão de preferência filosófica e conceitual. A ideia menos concreta de Deus era uma opção, não uma norma, e os autores podiam escolher a forma que melhor se adequasse às suas próprias visões de mundo e intenções. De um jeito ou de outro, a decisão de envolver Deus na história ou distanciar Deus da ação tinha um efeito imediato no mundo da narrativa. Quanto mais Deus é visto como exigente e reprovador, punidor ou misericordioso, mais os personagens humanos são representados como planos ou como tipos singulares, como rebeldes, pecadores ou obedientes. Quando Deus é retratado como distante, parece haver um escopo ou espaço de vivência maior para os motivos humanos e suas complexidades. Na narrativa do Jardim do Éden (Gn 2:4b-3:24), Deus anda “quando soprava a brisa do dia” (3:8), inspira temor, pune Adão e Eva ao vesti-los em “roupas de pele” (3:21), consulta os anjos e coloca o querubim com a “espada flamejante que se movia” (3:24) para guardar o caminho para a árvore da vida. Enquanto isso, Adão e Eva são representados como tipos de pecadores. Em contrapartida, na narrativa sobre a sucessão (2 Samuel 9-20 e 1 Reis 1-2), são as

pessoas que dão causa aos eventos, impelidas por suas personalidades, ambições e desejos, bem como por circunstâncias aparentemente inesperadas ou por forças sociais, políticas e econômicas. Ao mesmo tempo, há formas de se destacar o papel da providência divina, especialmente por meio de profetas, que são emissários especiais responsáveis pela mediação entre Deus e os humanos – Davi é punido por seus pecados por meio de um profeta enviado por Deus para repreendê-lo e até mesmo um evento inesperado, como o estupro de Tamar por Amnon, mostra-se parte da reprimenda divina a Davi.

Um mundo narrativo no qual a deidade aparece como um personagem ativo não está sujeito às leis comuns da realidade, sendo, portanto, repleto de maravilhas e milagres. Por sua vez, um mundo narrativo no qual a deidade é remota e oculta é um mundo mais razoável, sendo o comportamento dos personagens compreensível de modo a dar oportunidade para a vida interior, para considerações psicológicas e outras, permitindo aos leitores acompanharem os personagens e seu desenvolvimento. Um exemplo disso é Davi, que começa como um jovem ambicioso com aspirações ao trono e acaba se tornando indiferente às relações de estado. Inicialmente, Saul não tem interesse algum em governar, todavia, torna-se obcecado pelo poder. Por outro lado, no Livro de Crônicas, as personalidades não são complexas: Davi aparece como o tipo que funda reinos e estabelece o trabalho de base para o futuro, enquanto Salomão é representado como aquele que executa o testamento de seu pai e constrói um templo – ambos os personagens são retratados como obedientes à vontade de Deus.

A figura de Sansão pertence ao tipo de libertador que trabalha em conjunto com uma deidade interventora, demonstrando como a literatura bíblica retrata um herói que já não pertence à tradição épica ou mítica, sendo, porém, um tipo de Hércules israelita. Ele é um herói a serviço de um Deus, a fonte exclusiva do poder (Juízes 13-16)¹⁷. Nesse tipo de história, o autor opta por começar com uma mulher infértil dando à luz em circunstâncias milagrosas – uma forma típica de enfatizar a intervenção divina (Jz 13:2-24). Sansão é representado como um herói que depende do espírito do Senhor, que o controla (14:6, 19; 15:14) ou o motiva (13:25), amargurando-se quando ele o deixa (16:19-21). Seu cabelo não é a fonte mágica da sua força, mas um sinal de sua posição especial com relação a Deus, a posição de um nazireu (13:5; 16:17). Ademais, Sansão não tem dimensões extraordinárias; ele é um herói que ora, e suas orações revelam sua dependência com relação a Deus. Em Leí, após matar mil filisteus e tendo sede, ele clama a Deus dizendo “Deste pela mão de teu servo esta grande vitória. Morrerei eu agora de sede para cair nas mãos dos incircuncisos?” (15:18). Ao fim de sua vida, quando os

filisteus levam-no ao templo de Dagom para que os entretenha, Sansão ora a Deus: “Ó Soberano Senhor, lembra-te de mim! Ó Deus, eu te suplico, dá-me forças, mais uma vez, e faze com que eu me vingue dos filisteus por causa dos meus dois olhos!” (16:28)¹⁸.

Diferente de Sansão, a caracterização de Gideão mostra duas personalidades distintas baseadas na percepção de presença ou distância de Deus. O ciclo de histórias de Gideão (Jz 6:1-8:28) pode ser dividido em duas partes¹⁹. Na primeira (6:11-7:23), a intervenção de Deus é notável, enquanto na segunda (7:24-8:27a), Deus permanece nos bastidores.

Na primeira parte, Gideão é um tipo tímido. Ele teme por ter visto um anjo face a face e precisa ser tranquilizado por Deus, que diz a ele: “Não tenha medo. Você não morrerá” (Jz 6:23). Quando ele é enviado para demolir o altar de Baal de seu pai, o narrador relata que “Gideão chamou dez dos seus servos e fez como o Senhor lhe ordenara. Mas, com medo da sua família e dos homens da cidade, fez tudo de noite, e não durante o dia” (6:27). Pouco tempo depois, antes da batalha com os midianitas, Deus envia Gideão durante a noite à um ataque ao acampamento midianita, mas, primeiro, Deus o tranquiliza: “Se você está com medo de atacá-los, desça ao acampamento com o seu servo Pura e ouça o que estiverem dizendo. Depois disso você terá coragem para atacar” (7:10-11). Então, o temeroso Gideão vai até o acampamento com seu servo Pura. Essa parte do ciclo é cheia de sinais cujo propósito é fortalecer Gideão e dar a ele a certeza de que Deus está com ele. Assim sua história prossegue até que ele testemunhe a libertação promovida por Deus e a fuga dos midianitas.

Na segunda parte do ciclo, a personalidade de Gideão muda radicalmente. De repente, ele é um líder carismático que usa táticas diplomáticas para negociar com os homens de Efraim, dizendo “O resto das uvas de Efraim não são melhores do que toda a colheita de Abiezer?” (8:2), e inflige uma dura punição às cidades de Sucote e Peniel, que não o apoiaram em sua perseguição aos midianitas (8:4-21). Nessa parte, enquanto Deus está nos bastidores, Gideão se transforma de libertador tímido para líder decisivo.

A decisão editorial de dividir as unidades do ciclo de Gideão em duas seções diferentes tem relação com as duas diretrizes editoriais do Livro de Juízes, a saber, sinais e liderança. Deus se comunica com seu povo por meio de sinais, mas o povo está focado no governo contínuo de um líder humano central. Os dois conjuntos de histórias do ciclo de Gideão são organizados de acordo com essas diretrizes, sendo o primeiro dedicado aos sinais de Deus e o segundo, à liderança humana, de forma que cada conjunto pede um tipo diferente de personagem. No primeiro conjunto, Gideão é representado como

temeroso e recebe sinais do Deus interventor; já no segundo, ele é um líder carismático e independente a quem o povo implora para que seja seu rei: “Reine sobre nós, você, seu filho e seu neto, pois você nos libertou das mãos de Midiã” (8:22). As histórias de Gideão ilustram claramente como a imagem da deidade tem um impacto direto na caracterização dos *personae* humanos.

O personagem e o papel do leitor

Uma das dificuldades em se compreender o lugar de um personagem na história é que, geralmente, chegamos às narrativas bíblicas com fortes preconceitos. Jezabel, por exemplo, é uma figura notoriamente má, descrita como a responsável pelo estabelecimento do culto a Baal no norte de Israel (1 Reis 16:31-33; 18:4,19; 19:1-2). Ela é lembrada como aquela que incitou Acabe a fazer “o que o Senhor reprova” (21:23-26). Como resultado, muitos leitores concluem que Jezabel é a personagem principal da história da vinha de Nabote (capítulo 21) e que é ela a responsável pelo assassinato de Nabote²⁰, embora essa história contenha vários elementos que acusem Acabe. Anteriormente, em nossa discussão sobre a estrutura dessa narrativa, vimos que, de suas sete unidades – unidade de abertura, cinco unidades cênicas e desfecho – Acabe tem participação proeminentemente em seis (confira as pp. 54-56 acima). A única cena em que ele não aparece é a cena do clímax, o julgamento, na qual Jezabel também está ausente. Na verdade, Jezabel só aparece em duas cenas, no palácio, não sendo mencionada na abertura e nem no desfecho. Na primeira cena no palácio (21:4-10), ela age em nome de Acabe e usa o seu selo para ordenar o julgamento de fachada, enquanto na segunda (versículos 15-16) ela informa a ele que a ordem foi cumprida. É Acabe quem, deitado em sua cama, motiva Jezabel. Ele não a impede de usar seu selo – e as pessoas da cidade que conduzem o julgamento o fazem por terem recebido uma ordem revestida do selo de Acabe. Inclusive, Deus, que envia Elias para confrontar Acabe dizendo “Você assassinou um homem e ainda se apossou de sua propriedade?” (v. 19), nem chega a mencionar Jezabel. A intimidação de Elias tem apenas Acabe como destinatário²¹.

Há quatro critérios que nos ajudam a determinar quem é o personagem principal em qualquer obra literária: primeiro, o foco de interesse; em segundo lugar, o quantitativo; em terceiro, o estrutural; e em quarto, o temático²². Ao aplicar esses critérios, todos eles apontam para Acabe como o personagem principal. Com relação ao foco de interesse, a questão é se Acabe conseguirá a vinha a qual tanto desejava. Quantitativamente, já vimos

que ele está presente em todas as cenas, com exceção de uma. Estruturalmente, ele está presente em várias partes marcantes da narrativa, especialmente na abertura e no desfecho. Por fim, o tema central da história da culpa de Acabe pelo assassinato de Nabote é declarado pelo próprio Deus. Conclui-se, portanto, que o personagem principal da narrativa é Acabe, sendo ele o responsável pelo crime, e não Jezabel, nem as pessoas da cidade, nem os vadios, sendo estes apenas cúmplices do crime do rei.

Em outro exemplo, Absalão é frequentemente criticado e representado em termos pejorativos por ter matado seu irmão e se rebelado contra seu pai. Entretanto, uma análise mais pormenorizada da forma como seu personagem é retratado na história de Amnom e Tamar (2 Sm 13:1-22) revela que o autor da história da sucessão não apresentou as coisas de forma simplista, pelo contrário, ele criou um personagem complexo, que começa a tomar forma nessa história anterior. Nela, as figuras em destaque são, é claro, o estupro, Amnom, e sua vítima, Tamar. Amnom está presente em todos os estágios da narrativa, desde a abertura, passando pelo planejamento do estupro, pela cena do estupro, pela resolução, até o desfecho. Nos estágios do planejamento e do ato em si, ele é o personagem ativo; na resolução, quando Absalão se encontra com Tamar, ele pergunta a ela sobre Amnom; e no desfecho, o narrador se refere a Amnom como aquele que violentara Tamar. O narrador se esforça para implicar Amnom e o apresentar da pior forma possível²³. No capítulo 4, focamos nas aberturas de narrativas e vimos que Amnom é apresentado desde o início como não apenas tendo um amor fraternal por sua meia-irmã, mas tendo um interesse especial nela. No estágio do planejamento, ele engana seu esperto amigo Jonadabe, que o aconselha a fingir-se doente para que seu pai o visite e mande Tamar preparar-lhe alguma comida que o fortaleça. Assim, Amnom engana seu pai, o qual ordena Tamar a preparar-lhe a comida. Quando Tamar termina de fazê-lo e o alimenta, Amnom pede a ela que se deite com ele. Ela recusa, mas, ignorando seus apelos, ele a estupra brutalmente e a manda para fora. Quando ela pede para ficar, ele manda que seu servo a coloque para fora e tranque a porta.

A narrativa tem vinte e dois versículos, sendo que onze deles são dedicados à cena do estupro (versículos 8-18). Fica claro que o autor não tentou diminuir a crueldade física ou mental de Amnom e que tampouco nós devemos fazer vista grossa ao fato de ser este o herdeiro do trono. Ao mesmo tempo, não devemos nos esquecer de que a história não se inicia com Amnom, mas com Absalão: “Amnom, filho de Davi, apaixonou-se por Tamar; ela era muito bonita e era irmã de Absalão, outro filho de Davi” (v. 1), o que aponta para a proximidade entre Absalão e Tamar. O encontro dos dois após o estupro

(versículos 19-20) é prova de que não se trata apenas de uma ligação genética por terem a mesma mãe. Tamar, que fora expulsa, rasga sua ornamentada túnica real, joga cinzas em sua cabeça e sai chorando ruidosamente. Quando seu irmão Absalão a encontra, ele pergunta da forma mais gentil possível “Seu irmão, Amnom, lhe fez algum mal?” (e não: “Ele se deitou com você?”)²⁴. Ele pede a ela que, por ora, não conte a ninguém sobre o ocorrido por Amnom ser seu irmão (o que significa que a questão deveria ser resolvida entre a família) e a toma sob sua proteção. Para acalmá-la, ele pede que ela não fique remoendo o que se passou. O desfecho também nos informa que o Rei Davi soube do estupro e ficou muito triste, porém, nada disse. Observamos anteriormente (pp. 25-27) que, de acordo com o Septuaginta, falta no Texto Massorético um versículo que explique o motivo do silêncio do rei: ele não castiga seu filho Amnom por amá-lo e porque ele é o primogênito; em outras palavras, a questão não é resolvida entre a família, mas sim encoberta. Embora Davi, enquanto rei, seja a fonte de justiça do reino, ele prefere enterrar o problema e seguir em frente como se nada houvesse acontecido. Absalão considera essa situação intolerável, encerrando-se a história com a declaração do narrador de que Absalão odeia Amnom por ele ter violentado sua irmã Tamar. Tal declaração é extremamente importante, uma vez que nos alerta para que não imaginemos que Absalão odeie Amnom por ser o último o primogênito e herdeiro do trono, mas porque Amnom abusara de sua irmã.

A história que sucede o estupro de Tamar é o assassinato de Amnom por Absalão (13:23-37). O narrador enfatiza que se passaram dois anos entre o estupro e o assassinato, o que significa que Absalão esperou em vão por uma atitude de seu pai por dois anos inteiros. A passividade de seu pai magoa muito Absalão, o que é demonstrado pela sequência, quando ele tem uma filha e dá a ela o nome de Tamar em homenagem à sua desafortunada irmã (14:27). Tudo isso nos indica que Absalão não agiu de forma precipitada ou arbitrária. Podemos pensar se Davi imaginou que Tamar continuaria desolada na casa de Absalão pelo resto de sua vida? Teria ele pensado que, ao ignorar a situação, ele poderia fazer com que as coisas voltassem a ser como antes do estupro e que Amnom era bom o bastante para assumir o trono? Davi achou que não havia problemas em Absalão e Amnom não se falarem? Ou, talvez, ele também tenha ignorado isso, contanto que tudo estivesse em paz. Essa conclusão aberta sugere a existência de uma continuação.

Ao observarmos a conduta de Absalão e sua sensibilidade, neste estágio, simpatizamos com qualquer crítica que ele tenha feito ao seu irmão ou ao seu pai. Ao fim

dessa narrativa, caso comparássemos Absalão, que a abre e a fecha, com Davi e Amnom, certamente concluiríamos que Absalão é o melhor entre eles. Portanto, essa história parece comunicar simpatia por Absalão, bem como uma justificativa antecipada para suas ações subsequentes, à qual outras justificativas são adicionadas posteriormente. Quando chegamos à história da rebelião, dificilmente ignoramos o efeito cumulativo dessas justificativas, as quais, em todo caso, mostram que Absalão era amarga e legitimamente crítico para com seu pai e que sua rebelião não era motivada apenas por um desejo de poder e por uma impaciência em assumir o trono²⁵.

O último exemplo que apresentarei foi retirado da história de Judá e Tamar, em Gênesis, versículo 38. Muitos estudiosos sustentam que o objetivo da mesma seria mostrar Judá de forma depreciativa, principalmente por ter ele se casado com “a filha de um cananeu chamado Suá” (v. 2)²⁶, mas ao olharmos de forma mais atenta a forma como Judá é retratado nessa narrativa, notamos vários mecanismos que o apresentam de forma favorável. A abertura descreve como morreram os dois primeiros filhos de Judá, Er e Onã, e como Judá não quer seguir a tradição e dar a viúva deles, sua nora Tamar, ao filho mais novo, Selá, por achar que Selá poderia morrer também. Em vez de seguir tal tradição, Judá manda Tamar de volta à casa de seu pai. O enredo começa alguns anos depois, quando Tamar decide tomar a frente da questão para evitar que não voltasse a se casar. Ela se veste como uma prostituta, encontra-se com Judá e engravida dele. Quando Judá descobre que Tamar está grávida, ele ordena que ela seja queimada, mas quando descobre quem é o pai, ele muda de ideia. Tamar dá à luz gêmeos, um dos quais, Perez, seria o antepassado da dinastia de Davi.

Judá, de fato, casa-se com uma mulher cananeia, mas isso não é visto como negativo pelo narrador, não sendo algo condenado. A morte de seus dois primeiros filhos não se deu pela origem cananeia de ambos, mas porque eles estavam desagradando ao Senhor. A declaração explícita de que Er estava desagradando ao Senhor e de que Onã, que se recusara a engravidar a viúva de seu irmão, também estava desagradando ao Senhor, sugere que a culpa é deles e de sua conduta, não de sua origem. A recusa de Judá em dar a viúva de seus outros filhos ao irmão mais novo deles também é explicada: “porque temia que ele viesse a morrer, como os seus irmãos” (v. 11) – o leitor pode simpatizar com Judá, que, naturalmente, após a morte de dois de seus filhos, temia pelo mais novo²⁷. Ao descrever o encontro entre Judá e Tamar, o narrador menciona vários fatos e explicações que justificam a conduta de Judá. Ele só visita uma prostituta após o fim de seu luto por sua esposa (v. 12); ele aborda Tamar acreditando ser ela uma prostituta,

não suspeitando em nenhum momento de que estivesse cometendo incesto. Tamar tirou seu traje de viúva e se disfarçou, de modo que Judá não poderia reconhecê-la como sua nora, fato que é destacado pelo narrador no início da cena (v. 14), novamente, durante seu curso (v. 15, 16) e em seu desfecho (v. 19). O narrador ainda afirma que, a partir do momento em que Judá descobre que ele mesmo engravidara Tamar, ele jamais tem intimidades com ela novamente (v. 26)²⁸, chegando a reconhecer que ela estava justificada em sua ação ao declarar “Ela é mais justa do que eu” (v. 26). Por fim, o fato de ela conceber e ter gêmeos sugere que esse acontecimento seria fruto da intervenção da Providência.

Assim, Judá é retratado nessa narrativa como um ser humano que admite seu erro, negocia de forma honesta e julga de forma consentânea. Sua recompensa é o nascimento de Perez, do qual descenderia a Casa de Davi²⁹. Todos esses mecanismos levam à conclusão de que Judá é representado nessa narrativa de forma favorável; pelo menos, é o que pensa o narrador, que protege a reputação de Judá, e Deus, que o recompensa.

Os dois últimos fatores, o narrador e Deus – e suas contribuições para a fiabilidade do que é contado – serão tema do próximo capítulo.