

uma abordagem hermenêutica da Bíblia e a abordagem literária que estou propondo: a perspectiva literária contempla o exercício do prazer da invenção por si mesmo, de detalhes “microscópicos”, como o jogo fonético, a aspectos “macroscópicos”, como a psicologia de cada personagem.

Não se trata de apagar as necessárias distinções entre literatura sagrada e literatura secular. Os escritores bíblicos têm consciência constante de estar contando uma história no intuito de revelar a verdade imperativa das obras de Deus na história e das esperanças e debilidades de Israel. A observação atenta das estratégias literárias por meio das quais essa verdade se expressa pode nos ajudar a compreendê-la melhor e permitir que vejamos os menores elementos de construção da história sagrada na Bíblia. Mas também me parece importante assinalar que a imaginação literária tem seu próprio ímpeto, mesmo numa tradição de escritores tão imbuídos de propósitos teológicos. O Livro do Gênesis não é *Fogo pálido*, mas toda ficção, inclusive a Bíblia, é em certo sentido uma forma de jogo. Na acepção que tenho em mente, o jogo amplia, em vez de estreitar, a gama de significados do texto. Pois os clássicos da ficção, antigos e modernos, encarnam do modo mais variado uma certa disposição ao jogo sério, no qual as permutações de convenções narrativas, propriedades lingüísticas e construções engenhosas de personagens e circunstâncias cristalizam verdades sutis e permanentes da experiência humana em formas agradáveis, cativantes ou divertidas. A Bíblia defronta-nos com uma literatura cujo impulso inicial parece meramente educativo ou informativo, sem lugar para o simples deleite. Se, no entanto, não nos dermos conta de que os criadores da narrativa bíblica eram escritores que, como quaisquer outros, entregavam-se à exploração dos recursos formais ou imaginativos de seu meio ficcional — às vezes captando a plenitude de seu tema em meio ao próprio jogo da exploração —, perderemos grande parte do que as histórias bíblicas têm a nos dizer.

3. As cenas-padrão e os usos da convenção na Bíblia

Uma leitura coerente de qualquer obra de arte, seja em que meio for, exige uma atenção minuciosa à trama de convenções com as quais, e contra as quais, uma determinada obra se constitui. Só em momentos excepcionais da história cultural essas convenções foram explicitamente codificadas — no neoclassicismo francês, na poesia árabe ou na poesia judaica da idade de ouro andaluza —, mas, em todas as épocas, um conjunto intrincado de acordos tácitos entre o artista e o público relacionados com a organização interna da obra de arte medeia o complexo processo de comunicação da arte. O conhecimento das convenções nos permite identificar padrões significativos, ou simplesmente agradáveis, de repetição, simetria e contraste; diferenciar o verossímil do fantástico; compreender os sinais de orientação numa obra narrativa, verificar o que é inovação e o que é deliberadamente tradicional em cada nexos da criação artística.

Uma das principais dificuldades com que nós, leitores modernos, esbarramos para ver com nitidez a dimensão artística da narrativa bíblica é justamente o fato de que perdemos as chaves das

convenções que a enformam. Os especialistas no estudo da Bíblia, por sua vez, não nos têm ajudado muito a reavê-las, porque o máximo que se aproximam de uma pesquisa das convenções é a crítica formal direcionada para o estudo de padrões recorrentes e não para as múltiplas variações sobre um padrão que todo sistema de convenção literária suscita. Mais ainda, a crítica formal se vale desses padrões para fins arqueológicos — para apoiar hipóteses acerca das funções sociais do texto, de sua evolução histórica, e assim por diante. Antes de começar a descrição do que me parece ser uma convenção crucial e, até onde sei, não reconhecida da narrativa bíblica, gostaria de usar uma analogia para esclarecer o dilema que nos aflige, como estudiosos modernos, na abordagem de um corpo literário antigo soterrado sob comentários não literários.

Suponhamos que, daqui a muitos séculos, somente uma dúzia de filmes tenha sobrevivido entre todos os faroestes de Hollywood. Como estudiosos do cinema do século xx interessados em esquadrihar esses filmes recorrendo a um projetor arcaico engenhosamente reconstruído, notamos uma peculiar repetição: em onze dos doze filmes, o herói-xerife apresenta sintomas de uma mesma anomalia neurológica, chamada hiper-reflexia: qualquer que seja a situação em que os adversários o desafiem, o xerife sempre consegue sacar o revólver do coldre e disparar antes que os inimigos, com as armas já apontadas, puxem o gatilho. No décimo segundo filme, o xerife tem um braço atrofiado e, em vez de um revólver, carrega um rifle nas costas. Ora, encontrar onze xerifes hiper-reflexivos é algo extremamente improvável por qualquer critério realista — embora, certamente, algum acadêmico haverá de propor que no Velho Oeste a função de xerife costumava ser exercida por membros de uma casta hereditária que tinha, de fato, esse traço genético. Os especialistas se dividirão então entre uma maioria que postula uma fonte original de todos os filmes de faroeste (designada como Q), imitada ou imperfeitamente reproduzida em toda uma série de

versões posteriores (Q1, Q2, Q3 etc., isto é, os filmes que estamos examinando), e uma minoria, mais dada a especulações, que propõe a hipótese de um antigo mito indígena da Califórnia sobre um deus celeste de braços relampejantes, do qual se teriam originado, como adaptações profanas e diluídas, todas aquelas fitas. O décimo segundo filme, na opinião das duas escolas, deve ser atribuído a uma tradição cinematográfica distinta.

É evidente que o problema fundamental, ao qual nenhuma dessas hipóteses estritamente históricas sequer alude, é a existência da convenção. Nós, espectadores contemporâneos dos filmes de faroeste do século xx, identificamos de imediato a convenção, sem precisar nomeá-la como tal. Boa parte do prazer de assistir aos faroestes decorre de sabermos que a vida do herói, por terríveis que sejam os perigos que o rondam, está protegida por um feitiço ou encantamento, que ele sempre acabará demonstrando ser mais viril que os bandidos que o espreitam, e que o sinal dessa indomável virilidade é sua invariável e muitas vezes misteriosa rapidez no gatilho. Para nós, a recorrência da figura do xerife hiper-reflexivo não é um mistério a ser explicado; ao contrário, é uma condição necessária para que se possa contar no cinema uma história de faroeste como manda o figurino. Dada a facilidade com que reconhecemos essa convenção, vemos com a mesma naturalidade um aspecto do décimo segundo filme, a exceção à regra que escapa aos historiadores. Pois identificamos ali a convenção do herói rápido no gatilho justamente por sua supressão deliberada. Diante de um xerife que parece carecer da habilidade esperada para o exercício de sua função, assistimos à ousadia de uma vontade máscula que se afirma contra todas as adversidades na luta do herói para se arranjar com o que tem, treinando o braço esquerdo para apontar o rifle com rapidez comparável à do mais rápido atirador do Oeste.

Passados três milênios, algumas das convenções que os narradores bíblicos usaram para pôr em prática seu acordo tácito com

os leitores de seu tempo talvez não sejam mais recuperáveis. Vale sublinhar aqui, com toda franqueza, qual é a dificuldade inerente ao nosso projeto. O problema maior não diz respeito unicamente aos séculos que se passaram desde a criação desse corpo literário, mas ao conjunto reduzido de textos que sobreviveram ao tempo. Dentro desse corpo reduzido, é possível identificar com bastante segurança, no nível “microscópico” do texto, determinadas convenções que se observam em cerca de quinze, vinte ou mais exemplos em toda a Bíblia, tais como os padrões de abertura e conclusão das unidades narrativas. Outras convenções, que determinam grandes padrões de recorrência nos aspectos “macroscópicos” das histórias e que não se vinculam estritamente a fórmulas estilísticas (como a convenção que tentarei examinar adiante), tendem a ser mais conjecturais, porque o conjunto limitado de textos com que temos de trabalhar apenas nos permite localizar umas cinco ou seis ocorrências. Ainda assim, creio ser possível recuperar alguns elementos essenciais das convenções antigas e compreender a narrativa bíblica de modo mais preciso — contanto que nossas indagações pressuponham um grau razoável de intencionalidade literária da parte dos escritores bíblicos.

O melhor exemplo é o fato desconcertante de que, nas narrativas bíblicas, uma mesma história parece ser contada duas ou três vezes com personagens diferentes ou com o mesmo personagem em circunstâncias diferentes. Por três vezes um patriarca é compelido pela fome a fugir para o sul, onde finge que sua irmã é sua esposa, evita por pouco que um governante local viole o vínculo conjugal e é mandado embora coberto de presentes (Gênesis 12, 10-20; Gênesis 20; Gênesis 26, 1-12). Por duas vezes, Agar foge para o deserto para se proteger da hostilidade de Sara e descobre um poço milagroso (Gênesis 16; Gênesis 21, 9-21), numa história que parece ser tão-somente uma variação especial do enredo recorrente em torno da rivalidade e do ressentimento entre uma espo-

sa preferida e estéril e uma segunda esposa (ou concubina) fértil. Essa situação, por sua vez, sugere a história muito repetida na Bíblia da mulher estéril há muito tempo, a quem Deus, um mensageiro divino ou um oráculo promete filhos, e que então dá à luz um herói.

Episódios diferentes suscitaram explicações diversas, mas a estratégia mais comum entre os estudiosos da Bíblia é atribuir toda duplicação ostensiva das narrativas a uma duplicação das fontes, a uma espécie de repetição espasmódica durante o processo de transmissão, oral ou escrita, da história. O mais novo enunciado desse tipo de explicação encontra-se na monografia de Robert C. Culley, *Studies in the structure of Hebrew narrative*,* que examina alguns estudos etnográficos recentes sobre as narrativas orais da região do Caribe e da África, e avança a hipótese de que o mesmo mecanismo esteja presente na Bíblia. Com base em estudos da narrativa oral, que mostram como uma história contada centenas de vezes se modifica nesse processo de transmissão boca a boca, afetando mesmo a identidade de seus personagens, Culley sugere que o mesmo fenômeno pode ter ocorrido com a Bíblia e que as duplicações distorcidas de narrativas na Sagrada Escritura poderiam ser vistas como prova de transmissão oral. Para ilustrar essa hipótese, o autor elabora uma série de tabelas de episódios semelhantes em que os mesmos elementos do enredo reaparecem em circunstâncias diversas e com personagens distintos. Olhando as tabelas de Culley, vi que ele havia feito uma descoberta sem se dar conta, pois o que suas tabelas na realidade mostram são os contornos de uma convenção literária manejada de caso pensado. As variações de episódios não são *aleatórias*, como seria o caso se fossem misturas desordenadas decorrentes da transmissão oral, e as próprias repetições não são “duplicações” de uma única história originária —

* Robert C. Culley, *Studies in the structure of Hebrew narrative* (Filadélfia, 1976).

assim como nossos onze filmes sobre um xerife rápido no gatilho não são duplicações de um único filme original.

Para definir essa convenção básica da narrativa bíblica, vou recorrer a um conceito utilizado pelos estudiosos dos poemas homéricos, embora seja necessário fazer uma ou duas modificações importantes em sua definição. Os estudiosos de Homero geralmente admitem que nas duas epopéias gregas há elementos de composição reiterativa que constituem uma convenção conscientemente seguida e que atendem pelo nome de “cena-padrão”.^{*} O conceito foi desenvolvido por Walter Arend em 1933 (*Die typischen Szenen bei Homer*), antes que se compreendesse o caráter oral e formular da poesia de Homero. Desde então, tem-se admitido uma associação entre a cena-padrão e as necessidades específicas da composição oral, e boa parte da pesquisa científica recente tem se dedicado a mostrar a existência de elaboradas variações sobre as cenas-padrão homéricas. Resumidamente, a cena-padrão de Arend refere-se à expectativa de que o poeta inclua em sua narrativa certas situações predeterminadas, que devem ser apresentadas segundo uma ordem fixa de tópicos — situações como a chegada, a mensagem, a viagem, a assembléia, o oráculo, a preparação do herói para a guerra e meia dúzia de outras. A cena-padrão da visita, por exemplo, deve se desenrolar de acordo com o seguinte padrão fixo: um visitante se aproxima; alguém o reconhece, levanta-se e vai cumprimentá-lo; o visitante é tomado pela mão, guiado até a sala, convidado a sentar-se na cadeira de honra; o visitante é convidado a participar do banquete; segue-se uma descrição do cardápio. Em Homero, quase todas as descrições de uma visita reproduzem aproximadamente essa seqüência, não por uma sobreposição de fontes, mas porque a convenção exige que assim seja.

^{*} Agradeço a meu amigo e colega Thomas G. Rosenmeyer pelo auxílio na pesquisa bibliográfica acerca das cenas-padrão em Homero.

É claro que parte do conceito não pode ser aplicada à narrativa bíblica, pois a cena-padrão implica detalhes descritivos, e a Bíblia não é descritiva; além disso, a cena-padrão apresenta uma situação da vida cotidiana, e a Bíblia somente alude ao cotidiano para tratar de ações portentosas: se alguém está preparando um ensopado de lentilhas, o leitor pode ter certeza de que não se tratará aqui do sabor pungente da antiga cozinha hebréia, mas de alguma ação funesta envolvendo o ensopado de lentilhas, que, aliás, vem a ter uma cor simbolicamente adequada — como se viu no capítulo 2.

Feita essa ressalva, eu gostaria de sugerir que há uma série de episódios recorrentes na vida dos heróis bíblicos que são análogos às cenas-padrão dos poemas homéricos, na medida em que dependem da manipulação de uma constelação fixa de motivos predeterminados. Como na Bíblia a narrativa geralmente flagra seus protagonistas em momentos críticos e reveladores de suas vidas, a cena-padrão bíblica não transcorre na prática dos rituais da existência cotidiana, mas em situações críticas da vida dos heróis, da concepção ao nascimento, do compromisso de casamento à morte. Nem toda cena-padrão ocorrerá na vida de todo grande herói, embora muitas vezes a ausência de uma dessas cenas tenha em si um significado relevante. Entre as cenas-padrão que pude identificar com mais freqüência na Bíblia estão as seguintes: a anunciação (e adoto aqui o termo da iconografia cristã justamente para sublinhar os elementos convencionais) do nascimento do herói à mãe estéril; o encontro com a futura noiva perto de um poço; a epifania no campo; a prova iniciática; os perigos no deserto e a descoberta de um poço ou de algum outro meio de subsistência; o testamento do herói moribundo.

Creio que a utilidade dessa ordem de idéias para uma compreensão mais profunda da dimensão artística da narrativa bíblica pode se tornar mais evidente por meio da análise exaustiva de uma dessas cenas. Escolhi concentrar-me na situação do compromisso

de casamento, porque ela oferece variações especialmente interessantes e engenhosas sobre o padrão básico. De resto, essa cena é um exemplo das “duplicações” que Culley sistematiza em suas tabelas. Quero sugerir que, quando um narrador bíblico — que bem pode ter sido, na origem, um narrador oral, embora isso seja matéria de especulação — chega ao momento do compromisso matrimonial do herói, tanto o narrador como o público sabem que a cena deve se desenrolar em circunstâncias singulares, seguindo uma ordem predeterminada. Se algumas dessas circunstâncias fossem alteradas ou suprimidas, ou se a cena inteira fosse omitida, podemos ter certeza de que esse fato pareceria tão significativo para o público de então quanto o braço atrofiado do nosso décimo segundo xerife para os espectadores do filme. Assim, a cena-padrão do compromisso matrimonial deve se passar numa ocasião em que o futuro esposo (ou seu substituto) está em viagem por uma terra estrangeira. Lá, ele encontra por acaso uma moça — a palavra *na'arah* invariavelmente aparece, a não ser que a donzela seja identificada como filha de alguém em particular — ou várias moças perto de um poço. Alguém, o homem ou a moça, tira água da fonte; depois a moça ou as moças correm para casa, para dar a notícia da chegada do estrangeiro (os verbos “correr” e “apressar-se” geralmente são enfatizados nesse momento da cena); por fim, celebra-se o compromisso matrimonial entre o estrangeiro e a moça, na maioria das vezes depois que o herói é convidado para uma refeição.

O valor arquetípico de toda a cena é bastante evidente. A saída do círculo familiar imediato — embora duas cenas famosas sublinhem a endogamia (Gênesis 24, 10-61, e Gênesis 29, 1-20) — e o encontro com uma companheira no mundo exterior é representado pela jornada de um jovem a uma terra estrangeira; ou talvez a terra estrangeira seja um correlato geográfico para a diferença absoluta que a condição feminina da futura esposa representa para o herói. A fonte num oásis é um símbolo óbvio da fertilidade e, muito pro-

vavelmente, um símbolo da mulher. Tirar água da fonte é o ato que estabelece de modo emblemático um vínculo — homem/mulher, anfitrião/hóspede, benfeitor/beneficiado — entre o estrangeiro e a moça, e sua conseqüência são a corrida excitada das jovens para dar a notícia em casa, os gestos de hospitalidade e a própria cerimônia do contrato de casamento. O enredo da cena-padrão dramatiza a união pelo matrimônio de partes que não se conhecem. Pode ser que a trama tenha origem em tradições folclóricas anteriores à Bíblia, mas essa é uma questão conjectural secundária para a compreensão de seu uso *literário*. Seja como for, e como se passa com toda arte original, o que interessa não é o modelo da convenção, mas o que se faz em cada aplicação individual do modelo para lhe conferir um súbito viés inovador ou mesmo reformulá-lo completamente, de modo a atender aos propósitos imaginativos em questão.

A primeira ocorrência na Bíblia da cena-padrão do compromisso matrimonial é também a versão mais elaborada: o encontro na fonte de Aram Naaraim entre o servo de Abraão e Rebeca (Gênesis 24, 10-61). Todos os elementos da convenção que acabamos de descrever estão presentes. O servo, como substituto de Isaac, fora enviado por Abraão até a casa de sua família na Mesopotâmia à procura de uma noiva para o filho do seu senhor. O servo — numa combinação, por assim dizer, de conhecimento dos costumes e dos requisitos da convenção literária — instala-se, à tardinha, junto à fonte onde as jovens do lugar vêm buscar água. A *na'arah* que aparece logo depois é, naturalmente, Rebeca. Ela tira água para o estrangeiro e seus camelos. Logo que o servo toma conhecimento da família a que ela pertence, cobre-a de jóias; ela corre para casa com a notícia; o irmão da jovem, Labão, sai para cumprimentar o estrangeiro, prepara-lhe uma refeição, e começam as negociações, que culminam na celebração dos sponsais de Rebeca e Isaac.

O que mais chama a atenção nessa versão da cena-padrão é seu andamento lento, vagaroso, efeito obtido pelo uso extenso do diálogo, pelo detalhamento além das normas da narrativa bíblica e, sobretudo, pelo uso primoroso da repetição literal das frases, que é um recurso muito comum dos escritores bíblicos.* Essas estratégias de retardamento são importantes porque, no caso em questão, o compromisso matrimonial é estabelecido de modo *cerimonioso*, como uma aliança formal entre dois ramos do clã Nahor; por isso, o episódio detalha a concessão de presentes bem como a linguagem diplomática exata com que as negociações do compromisso são realizadas. Há também uma caracterização sucinta, mas demolidora, de Labão — “Quando viu o anel de nariz e os braceletes nos braços da sua irmã [...] ele disse: ‘Vem, abençoado pelo Senhor’” (Gênesis 24, 30-31) —, pois seu caráter matreiro, astuto, será muito importante quando, uma geração mais tarde, Jacó retornar a Aram Naaraim em busca de *sua* própria noiva, nas proximidades de um poço local.

Todos esses traços são meras extensões ou acréscimos à constelação convencional dos assuntos. O papel do noivo e da noiva, por outro lado, está em flagrante divergência da convenção. Chama a atenção a ausência de Isaac na cena: esta é, na verdade, a única ocorrência em que um substituto vai ao encontro da jovem perto da fonte. Essa substituição corresponde perfeitamente à história de vida de Isaac, porque ele é, sem dúvida, o mais passivo dos patriarcas. Já o vimos antes na condição de vítima cuja vida é salva com a oferenda em sacrifício de um carneiro; mais tarde, na condição de pai, ele prefere o filho que sai pelos campos e lhe traz provisões, e na cena mais longa de que participa ele está deitado no leito, fraco e cego, enquanto se deixa levar pelos outros.

* Esse recurso à repetição literal será analisado com mais profundidade no capítulo 5.

Completando a ausência do noivo, essa é a única cena dessa espécie em que a jovem, e não o estrangeiro, tira água da fonte. Na realidade, o narrador se esforça para sublinhar esse ato, apresentando Rebeca como uma jovem cheia de iniciativa. Em quatro versículos curtos (Gênesis 24, 16 e 18-20), ela é sujeito de onze verbos de ação e de uma fala direta: desce até a fonte, tira água, enche o cântaro, verte a água e dá de beber. Note-se que os verbos equivalentes a correr e apressar-se (*rutz e maher*), geralmente reservados para trazer notícias da chegada do estrangeiro, são também associados repetidas vezes às ações de Rebeca na fonte, e o efeito de enérgica agitação é reforçado pela recapitulação desse momento, com todos os seus verbos (versículos 45-46), no relato do servo a Labão. Mais tarde, no momento crucial da história, Rebeca tomará a iniciativa de obter a bênção do pai a seu filho preferido, Jacó, e mais uma vez será sujeito de uma seqüência de verbos de ação, tomando e cozinhando e vestindo e servindo, tudo rapidamente, antes que Esaú volte do campo. Rebeca vai se tornar a mais astuta e mais poderosa das matriarcas, de modo que é bem pertinente que seja a figura dominante na cena de seu compromisso de casamento. No versículo 16, ela é identificada, de maneira explícita e pouco usual, como a noiva adequada, por sua beleza e virgindade. Em seguida, nas suas ações e palavras, constatamos sua energia, sua cortesia respeitosa, sua compostura. Excepcional e convenientemente, a partida da futura matriarca, no final da cena, é marcada pelo ressoar da bênção versificada que lhe dão os membros da família: “Tu és nossa irmã:/ sê tu milhares de miríades,/ que tua posteridade conquiste/ a porta de teus inimigos” (Gênesis 24, 60).

A ocorrência seguinte da cena-padrão do compromisso de casamento, quando Jacó se encontra com Raquel à beira da fonte (Gênesis 29, 1-20), mostra bem os usos diversos dos mesmos temas convencionais. No caso, o estranho não chega como emissário oficial, mas como fugitivo da ira do irmão, trazendo não camelos e

presentes, mas, como ele mesmo recordará depois, apenas o seu cajado. Entramos na cena pelos olhos de Jacó, e literalmente (versículo 2): “Ele olhou e, vejam [*vehinneh*], havia um poço no campo e, vejam, três rebanhos de ovelhas deitadas ao lado”.^{*} Essa cerimônia de casamento faz parte da história pessoal de Jacó e implica um apego emocional profundo, em vez de uma aliança formal entre famílias — “Jacó serviu então, por Raquel, durante sete anos, que lhe pareceram alguns dias, de tal modo a amava” (Gêneses 29, 20); assim, é adequado que cheguemos ao poço do ponto de vista dele. A cena se passa perto de um poço no campo, não de um poço na cidade, como em Gêneses 24, pois toda a história de Jacó, suas duas esposas, suas duas concubinas e seu sogro calculista, se dá no contexto da atividade pastoril e leva em conta a economia e a ética do pastoreio de rebanhos.

Jacó pergunta aos pastores que estavam perto do poço sobre o nome do lugar e sobre seu tio, Labão. Em claro contraste com o movimento majestoso do diálogo em Gêneses 24, com seus modos formais de tratamento e sua ampla sinonímia, o diálogo nesse capítulo se reduz a uma troca rápida de perguntas e respostas curtas, quase coloquial, e constitui um prelúdio adequado à narrativa acelerada da história de Jacó, cheia de ações, engodos e confrontações desencadeados com energia. A fórmula anteriormente usada para indicar uma concatenação imediata dos acontecimentos na hora que a futura noiva aparece — “*Mal havia ele [o servo] acabado de falar [com Deus] quando eis que saiu Rebeca*” (Gêneses 24, 15)

^{*} Em seu admirável livro *Narrative art in Genesis* (Assen/Amsterdã, 1975), J. P. Fokkelman fez a arguta observação de que a partícula *hinneh* (traduzida na versão King James por “*behold*”, “*vede*”) é usada com frequência para assinalar a mudança de um ponto de vista onisciente em terceira pessoa para uma percepção direta do personagem.

— interrompe o diálogo entre Jacó e os pastores: “*Conversava ainda com eles quando Raquel chegou*” (Gêneses 29, 9).

Agora, o noivo não somente se encarrega de tirar a água como tem de superar um obstáculo — a pedra que fecha a boca do poço. Essa pequena variação da convenção contribui para uma caracterização coerente de Jacó, porque já o conhecemos como o “que agarra o calcanhar” ou o “lutador”, conforme a etimologia do nome que recebeu ao nascer (*Ya‘aqov*) e que já conhecemos. E continuaremos a vê-lo como o lutador, o homem que agarra o destino e ataca os adversários com as próprias mãos. Se o poço costuma ser associado à mulher e à fertilidade, é particularmente pertinente que esse poço esteja bloqueado por um obstáculo, porque Jacó somente obterá a mulher que deseja depois de trabalho árduo e obstinado; mesmo assim, Deus irá — segundo a expressão bíblica — “fechar o ventre” dela durante anos, até que finalmente Raquel conceba José. É também pertinente que o obstáculo seja uma pedra, pois, como observou J. P. Fokkelman, as pedras são um motivo que acompanha toda a trajetória de Jacó: em Betel, ele põe uma pedra sob a cabeça como travesseiro; após a epifania, ele usa uma pedra como marco comemorativo; e, quando volta da Mesopotâmia, sagra um pacto de não-agressão com o sogro erguendo entre eles uma pilha de pedras à guisa de testemunho. Não se trata de símbolos, mas há algo de metafórico nessas pedras: Jacó é um homem que dorme sobre pedras, que fala em pedras, luta com pedras, bate-se contra a natureza inflexível das coisas, enquanto, em agudo contraste, seu filho predileto percorrerá o mundo como conhecedor de verdades entrevistadas em meio à nebulosa insubstancialidade dos sonhos.

No caso particular desse encontro à beira do poço, a narrativa não registra nenhum diálogo entre o estrangeiro e a moça, apenas um resumo conciso do que aconteceu no contato entre ambos. O nome da jovem já fora mencionado pelos pastores, bem como sua condição de filha de Labão, antes mesmo que ela chegasse ao

local do poço, e por essa razão ela não é chamada de *na'arah*, mas pelo seu nome próprio, Raquel, em todo o episódio. Jacó cai em soluços e beija a moça como sua parente, revela-lhe os laços familiares que os unem, e ela, cumprindo os requisitos da cena-padrão, corre então (o verbo é *rutz*) para dar a notícia ao pai. Labão reage correndo ao encontro de Jacó, para apertá-lo em seus braços e beijá-lo. Mas a memória que temos do brilho faiscante dos olhos de Labão diante dos braceletes dourados nos faz duvidar de que sua pressurosa hospitalidade seja realmente desinteressada. Se a primeira frase de Labão para Jacó (versículo 14) é uma afirmação do parentesco que os une, a frase seguinte (versículo 15) inicia uma negociação, que demonstra que o anfitrião já vinha se beneficiando do trabalho de seu hóspede e parente havia um mês.

É só então que sabemos que Raquel é bonita, ao passo que, no caso de Rebeca, o texto diz que a moça era muito bonita tão logo ela chega ao poço. Essa pequena diferença na estratégia expositiva entre as duas versões é uma primorosa ilustração de como materiais rigorosamente semelhantes podem servir a fins distintos. A beleza de Rebeca faz parte de sua identidade objetiva numa cena em que ela é a figura dominante, um item a mais, ao lado da virgindade, em sua condição de jovem núbil de boa estirpe, e por isso a beleza é anunciada no momento mesmo em que ela entra na cena. A beleza de Raquel, por sua vez, aparece como fator causal do afeto que Jacó sente por ela e como elemento que embaralha terrivelmente a relação entre as duas irmãs em sua competição por Jacó. Assim, o texto esconde o fato crucial da beleza física de Raquel até que as duas irmãs, Lia e Raquel, sejam formalmente apresentadas (versículos 16-17) como preâmbulo à negociação do valor do dote, quando então a beleza interfere nas prerrogativas da mais velha sobre a mais nova e contrasta com os “olhos ternos” de Lia (possivelmente tudo o que ela tem de apreciável ou, talvez, algo a ser interpretado como uma deformação, como “vista fraca”). Nota-se

claramente que a cena-padrão dos esponsais, longe de ser um mecanismo de pré-fabricação da narrativa para transportar o leitor da imagem de um herói celibatário para a de um herói casado, é tratada com uma flexibilidade que a torna um instrumento maleável de caracterização e prefiguração.

A próxima ocorrência notória dessa cena é uma versão mais compacta (Êxodo 2, 15b-21), que confirma a força da convenção ao mostrar, no espaço de rápidos seis versículos e meio, todos os elementos necessários a esse tipo de situação. Moisés, nascido no Egito, foge para o estrangeiro, para a terra de Madiã, onde se encontra por acaso com as sete filhas do sacerdote local, Ragüel, que vêm buscar água no poço. O estrangeiro é obrigado a expulsar um bando de pastores hostis antes de tirar água e dar de beber aos rebanhos, como requer a convenção. As jovens saem correndo para contar a novidade ao pai, um fato que, nessa versão acelerada da cena-padrão, não é descrito pelo narrador, mas insinuado por Ragüel nas primeiras palavras de um vívido diálogo com as filhas: “Por que voltastes mais cedo [*miharten*] hoje?” (versículo 18). Com igual economia de palavras, o banquete de recepção ao estrangeiro não é narrado diretamente, mas sugerido pelas palavras finais de Ragüel no diálogo: “Por que deixastes ir esse homem? Chamai-o para comer” (versículo 20). As duas frases seguintes nos informam sucintamente que Moisés foi morar com Ragüel, que lhe deu uma de suas filhas, Séfora, como esposa.

Esses poucos versículos talvez pareçam dar um tratamento parcimonioso demais à convenção, a ponto de torná-la indefinida; mas, na realidade, essa é justamente a cena-padrão de compromisso de casamento de que Moisés precisava. Para começar, qualquer apresentação de Séfora que lhe conferisse mais relevo que o de ser tão-somente uma filha núbil entre outras sete tiraria o equilíbrio do episódio, pois ela e suas relações com Moisés não terão papel significativo na narrativa subsequente (o papel de Séfora no episó-

dio enigmático do Esposo de Sangue é a única exceção). Essa versão, que parece ser um resumo sucinto da convenção, é pertinente porque resguarda sob certa estilização a figura de Moisés, o homem. Em toda a sua história, omitem-se aqueles detalhes íntimos e domésticos do tipo que geralmente nos é oferecido nas narrativas sobre os patriarcas ou nas histórias do rei Davi. Esse efeito de estilização é sem dúvida acentuado pela introdução do simbolismo convencional do número sete a propósito das filhas de Ragüel, detalhe que ajuda a dar ao texto de um escritor refinado o feitiço deliberadamente arcaizante de uma lenda popular. Por outro lado, a maneira de tirar água do poço nesse episódio é congruente com Moisés, pois ele se depara não só com um obstáculo, mas também com inimigos que ele deve afugentar — nada de surpreendente para quem matará o feitor egípcio e será o libertador e o comandante militar de seu povo durante os quarenta anos da guerra no deserto. O narrador usa o verbo *hoshi'a*, “salvar”, para o resgate das sete moças, uma pista lexical sobre o futuro papel de Moisés como *moshi'a*, redentor da nação. Tirar água do poço tem de qualquer modo uma ressonância especial na vida de Moisés, e as filhas de Ragüel ressaltam o gesto físico de apanhar a água. Eis aqui, na íntegra, como as jovens relatam o incidente ao pai delas (versículo 19): “Um egípcio nos salvou dos pastores e, além disso, tirou água para nós [*daloh dalah*, repetição intensificadora do infinitivo ao lado do verbo no pretérito] e deu de beber ao rebanho”. Moisés, criança, foi salvo da água e recebeu um nome que supostamente significa “tirado da água”; Moisés, o líder, conduzirá seu povo milagrosamente através de um mar, que depois se fechará sobre os inimigos; e, no deserto, ele fará surgir água de pedra, num rompante de impaciência pelo qual será repreendido. A cena-padrão do casamento de Moisés pode não nos dizer muita coisa, mas nos informa sobre tudo que precisamos saber a respeito do protagonista nesse ponto da narrativa.

O que estou sugerindo é que os públicos da época, bem familiarizados com a convenção, devem ter experimentado um prazer especial em ver como, a cada exemplo, a perícia artística do narrador seguia fielmente os ditames da convenção e os renovava de acordo com as necessidades específicas do herói em cena. Em alguns casos, além disso, os escritores bíblicos, confiando na familiaridade do público com as características e a função da cena-padrão, permitiam-se meramente aludir a ela ou apresentar uma versão transfigurada da situação. Alusão e transfiguração não se limitam necessariamente aos livros tardios da Bíblia, e outras cenas-padrão, como a da anunciação a uma esposa estéril de que irá ser mãe, aparecem várias vezes em sua forma integral nas narrativas posteriores ao Pentateuco. Mas, no caso da cena de casamento que estamos examinando, todas as três ocorrências estão no Pentateuco, ao passo que narrativas tardias — tardias com relação à data da composição e ao contexto histórico, eu diria — transfiguram ou simplesmente aludem à cena original. Vejamos dois breves exemplos.

Uma narrativa bíblica que em certo sentido é inteiramente dedicada às circunstâncias que levam ao casamento encontra-se no Livro de Rute. Quando a história inteira narra um casamento, não é muito fácil que um segmento isolado configure uma cena-padrão de casamento, mas o escritor do episódio de Rute, um dos mais brilhantes mestres da técnica formal entre os escritores bíblicos, descobre um modo engenhoso de aludir à cena-padrão. O primeiro encontro de Rute com seu futuro marido, Boaz, se passa no campo onde ela fora recolher as espigas que sobraram após a colheita (Rute 2). Boaz pergunta a um dos ceifadores: “A quem pertence aquela moça [*na'arah*]?” ao que eles lhe respondem que é Rute, a moabita que regressara com Noemi das terras de Moab. Então Boaz diz a Rute, diretamente (versículos 8-9): “Ouve bem, minha filha: não vás colher em outra lavoura e não te afastes daqui. Fica com as minhas servas [*na'arotai*]. Observa o terreno que os

homens estiverem ceifando e vai atrás deles, porque ordenei aos servos [*ne'arim*] que não te molestem. Quando tiveres sede, vai até os cântaros e bebe da água que eles tiraram". Nessa versão elíptica, a cena-padrão do casamento sofre uma rotação de 180 graus quanto ao sexo e à geografia. O protagonista é uma heroína, não um herói, e sua terra de origem é Moab, de modo que "o solo estrangeiro" em que ela conhece seu futuro marido perto de um poço é a Judéia (boa parte da temática geral da história se apóia nas complexas ambigüidades causadas pelo uso repetido do verbo "retornar": diz-se que Rute "retornou" para Belém, um lugar estranho para ela, quando na realidade somente sua sogra havia regressado, e aos poucos percebemos que, de fato, Rute volta à terra desconhecida de seu novo destino). De início, Boaz se engana ao identificar Rute como uma *na'arah*, porque ela é, na verdade, uma jovem viúva. Ele a convida a seguir suas *ne'arot*, que na cena-padrão tradicional sairiam para tirar água do poço. Como, nesse episódio, é uma protagonista do sexo feminino que vem à terra estrangeira para encontrar um esposo, os correspondentes masculinos das servas, os *ne'arim*, tomam a si a função tradicional de tirar água do poço. A existência da convenção pode até ter levado o público a cogitar a possibilidade de que Rute viesse a escolher um consorte entre os *ne'arim*.

O diálogo subsequente entre Rute e Boaz reforça a inversão literária dos sexos ao fazer uma alusão incisiva (versículo 11) a Abraão, quando Boaz diz: "Deixaste pai e mãe e tua terra natal e vieste morar no meio de um povo que antes não conhecias" (cf. Gênesis 12, 1, "Sai da tua terra, do teu lugar natal e da casa de teu pai"). O escritor imagina Rute como uma espécie de matriarca por adoção. Essa alusão liga Rute ao deslocamento do Oriente para Canaã, no começo da aventura patriarcal, enquanto a invocação da cena do casamento sugere uma associação com as matriarcas. A afirmação da genealogia da jovem encontrada perto do poço assume grande importância nos casos de Rebeca e Raquel, mas em seu

diálogo com Rute (versículo 11) Boaz afirma, em essência, que a coragem da jovem e sua lealdade à sogra suprirão largamente a genealogia. No fim do diálogo, ele a convida (versículo 14) a tomar um repasto camponês simples, de polenta de grão torrado e pão molhado em vinagre — a refeição hospitaleira que, de acordo com a convenção, deve seguir-se à coleta da água e à conversa entre os dois futuros cônjuges à beira do poço. Nessa versão, não há ninguém correndo para levar a notícia — o fato é que o léxico do Livro de Rute abandona a repetição de verbos que indicam ir e retornar, substituindo-os por palavras que sugerem apego e descanso —, porque Rute não é uma juvenzinha dependente das decisões paternas e, além disso, porque a celebração do casamento terá de ser adiada para o último capítulo da história, quando será precedida pela cerimônia legal de rejeição da obrigação do levirato por parte de um parente mais próximo de Noemi. De qualquer maneira, o público da época deve ter admirado a inventividade e a economia de alusões com que a cena-padrão do casamento entrou na história de Rute, e deve ter se divertido em identificar as pistas temáticas que o episódio proporciona.

É preciso lembrar, porém, que tudo isso não nos mostra apenas a manipulação técnica de uma convenção literária pelo puro prazer de jogar com a convenção, muito embora, como anotei no final do capítulo anterior, não se deva minimizar uma parcela significativa de jogo no trabalho dos escritores hebreus, mesmo em textos sagrados. A cena-padrão não é uma simples maneira de reconhecer formalmente uma espécie particular de episódio narrativo; é também um meio de ligar esse episódio a um padrão de significado histórico e teológico maior. Se Isaac e Rebeca, como o primeiro homem e a primeira mulher oriundos da aliança de Deus com Abraão e sua descendência, propiciam alguns traços paradigmáticos para o destino histórico de Israel, qualquer associação de figuras posteriores com os momentos críticos dessa primeira his-

tória — o casamento, a prova no deserto, a enunciação da bênção — trará implicitamente alguma conexão de sentido, algum desdobramento da aliança original. Na discussão anterior, ressaltai os pontos de divergência entre as várias invocações da convenção, a fim de mostrar que ela pode ser um instrumento maleável de expressão. Contudo, a repetição é tão importante quanto a inovação no emprego da cena-padrão, e a própria convenção, cujas origens podem muito bem ser anteriores ao monoteísmo bíblico, serve aqui a um propósito eminentemente monoteísta: reproduzir na narrativa o ritmo recorrente de um destino designado por Deus na história dos hebreus. Dessa forma, a comparação entre a história de Rute e a cena-padrão do casamento no Pentateuco torna-se um indício do prodigioso futuro que a espera como ancestral materna da linhagem escolhida por Deus, a casa de Davi.

Um exemplo bem mais simples de alusão à cena do casamento ocorre no começo da história de Saul (1 Samuel 9, 11-12). Depois de partir junto com seu servo no encalço de suas jumentas perdidas, Saul resolve consultar o vidente local, que é Samuel, o homem que deverá ungi-lo como rei. “Eles subiam a ladeira quando cruzaram com algumas moças [*ne’arot*] que saíam para buscar água e lhes perguntaram: ‘Há algum vidente aqui?’” O que esse versículo exhibe, a meu ver, são os componentes de uma cena de casamento: um herói, no início de seu trajeto por uma região estrangeira (Saul havia ultrapassado os limites do território de sua tribo), encontra algumas moças que vêm buscar água num poço. Tal como o público familiarizado com a convenção, poderíamos esperar que ele tirasse água para as moças, que elas corresse para casa e contassem a notícia da chegada do estranho e tudo o mais. Em vez disso, o que acontece é o seguinte: “Elas responderam: ‘Há, sim. Acaba de chegar, um pouco antes de ti. Apressa-te [*maher*], ele veio hoje à cidade, porque hoje será oferecido um sacrifício no altar do ritual’”.

A cena-padrão foi abortada. O herói dá meia-volta, afasta-se das moças que estavam perto do poço para ir atrás do homem de Deus que irá iniciá-lo em seu destino de desgraça. É provável que esta seja uma estratégia intencional de prefiguração. Nega-se a esse protagonista o desfecho já implícito no casamento do herói; o desvio da cena-padrão isola Saul, faz soar uma leve nota de agouro que começa a nos preparar para a história do rei que perde seu reino, que não será um veículo para os futuros governantes de Israel e que acaba se jogando contra sua própria espada. Se essa interpretação parece um exagero a partir de mera meia dúzia de palavras do texto hebraico, é preciso ter em conta o caráter rigorosamente econômico da narrativa bíblica; não fosse assim, o detalhe do encontro do herói com as donzelas à beira do poço num território desconhecido seria gratuito. O escritor poderia muito bem fazer com que o protagonista saísse diretamente à procura de Samuel ou, como se passa em outras narrativas bíblicas, fazer com que se encontrasse com um “homem” anônimo e pedisse informações sobre o vidente. O fato de que, em vez disso, o escritor tenha optado por fazer Saul se encontrar com as moças perto do poço e dar ênfase ao verbo “correr”, quando elas começam a responder ao estranho, já é, provavelmente, uma alusão significativa.

Finalmente, a supressão total de uma cena-padrão pode ser uma estratégia intencional de caracterização de personagens e temas. O caso de Davi, cujas relações com pelo menos três de suas esposas são bastante complicadas, pode ser ambíguo: talvez o escritor, trabalhando com dados históricos sobre Davi, não se sentisse à vontade para impor a estilização de uma cena-padrão, sabendo que as circunstâncias de cada casamento tinham sido diferentes. Seja como for, deve-se notar que os três episódios pré-maritais do ciclo de Davi envolvem derramamento de sangue, em ordem crescente de moralidade duvidosa: os duzentos filisteus que ele mata numa batalha como dote para Mical; a

ameaça de mandar matar Nabal, o marido de Abigail, que convenientemente morre de susto; e a morte do inocente Urias, a mando de Davi, que já havia cometido adultério com Betsabá. Seriam esses matrimônios violentos um contraponto deliberado ao motivo pastoral do casamento após o encontro junto ao poço? Pode bem ser, mas é difícil afirmar com certeza, a tanta distância daqueles tempos.

É mais fácil indicar a razão da omissão da cena do compromisso de casamento na história de Sansão (Juizes 14). No começo do relato das aventuras de Sansão, ele desce a Tamna, terra dos filisteus. Temos assim um jovem herói em solo estrangeiro, mas não há poço nem ritual de hospitalidade. Em vez disso, ele repara numa mulher, começa a desejá-la, volta para casa e intempestivamente anuncia aos pais que espera que providenciem seu casamento com ela. A contragosto, eles acompanham Sansão de volta a Tamna para as negociações do casamento, e no caminho o herói se depara com um leão, que ele despedaça com as mãos. A assombrosa morte do leão e, mais tarde, a retirada do mel da carcaça do leão podem ser substitutos do gesto mais inofensivo e pacífico de tirar água do poço. Em todo caso, a índole impetuosa da história de Sansão já se manifesta em seu movimento impaciente de ver uma mulher e tomá-la para si sem a mediação cerimoniosa da cena do compromisso matrimonial, e todos sabemos das calamidades que esse casamento está por gerar.

O processo de criação literária, conforme a crítica tem reconhecido desde os formalistas russos, consiste numa incessante dialética entre a necessidade de usar formas estabelecidas, a fim de estabelecer uma comunicação coerente, e a necessidade de romper e refazer essas mesmas formas, tanto porque são restrições arbitrárias como porque elementos repetidos mecanicamente deixam de transmitir qualquer mensagem. “Quanto maior a probabilidade da ocorrência de um símbolo em qualquer situação dada”, obser-

va E. H. Gombrich em *Arte e ilusão*, “menor será seu conteúdo de informações. Quando podemos antecipar, não precisamos ouvir”.* Ler qualquer corpo de literatura supõe um modo especializado de percepção em que toda cultura treina seus membros desde a infância. Na condição de leitores modernos da Bíblia, temos de reaprender um pouco desse modo de percepção que era uma segunda natureza para seu público original. Em vez de relegar toda repetição observada nos textos ao limbo das fontes duplicadas ou dos arquétipos folclóricos, podemos começar a entrever que a reiteração de certos padrões evidentes em momentos críticos da narrativa era ditada pela convenção e mesmo esperada pelo público, e que foi contra esse fundo de antecipação que os escritores bíblicos elegeram suas palavras, motivos, temas, personagens e ações, numa dança primorosa de inovações significativas. Pois muito da arte está na distância variável entre a pré-imagem nebulosa na mente antecipadora do observador e a imagem reveladora na própria obra — e é isso que precisamos aprender a perceber com mais apuro na Bíblia.

* E. H. Gombrich, *Art and illusion* (Nova York, 1961), p. 205 [*Arte e ilusão — Um estudo da psicologia da representação*, São Paulo, Martins Fontes, 2007].