

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

Enredos, estruturas e suas funções

SEGUNDO ARISTÓTELES, toda história tem “princípio, meio e fim” (*Poética* 7.26-27)¹. Discutimos os fins e, especialmente, os princípios; agora, veremos o meio, a saber, o corpo da história.

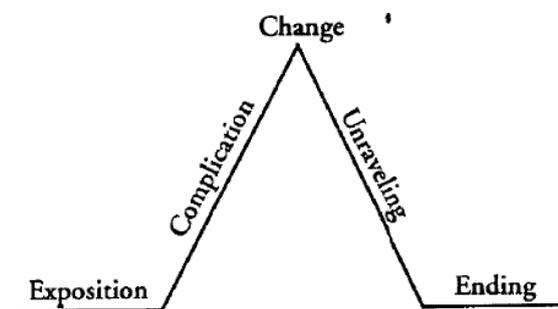
*A story relates what is happening to people, and describes objects, places and events. However, not every description is necessarily a story. What makes a description into a story is a significant change: a bad situation is improved (for instance, when one of the characters overcomes a rival or a difficult 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)*².

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

¹ ARISTÓTELES. *Poética*. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2008, p. 51.

² “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).

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 subjulgado 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 juizes enquanto, no segundo plano, espregueia-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 “o bezerro tributo *‘am* (minha)”, com suas conotações de ritual religioso (também pode significar “ofertar em sacrificio cereal”), sendo intensificada pela repetição do nome de Eglon *‘egl* que lembra 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 pórtico fechado após a partida de Eúde foi também trancado, de modo que os servos que chegaram no momento que Eúde saiu, nem um minuto antes, encontram-no trancado. Novamente, não fica claro como Eúde, em fuga, teve tempo o bastante para chegar ao Monte Efraim, reunir o exército e tomar posse das passagens do Jordão antes de os moabitas os alcançarem. Ao examinarmos essas transições, concluímos que há várias lacunas na história, especialmente na passagem entre unidades. Elas dão ao leitor uma sensação de estar sendo jogado de uma unidade para o núcleo da outra, tendo pulado estágios intermediários. Uma série de tais quebras cumulativas cria um efeito significativo – sugere que alguém cuidou dos estágios intermediários, colocou os eventos em movimento e orquestrou sincronização dos mesmos. Dessa forma, a estrutura dessa história, com cenas cheias de lacunas, destaca o papel central que o autor atribuiu a Deus: Deus cria as circunstâncias e Deus faz com que as táticas sejam bem-sucedidas; Eúde pode planejá-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 início, 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 não são consequências 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 exército que “O Senhor entregou Moabe, o inimigo de vocês, em suas mãos” (v. 28) – tendo Deus o ajudado, ele transmite essa conclusão a seus homens. Tal mensagem essencial também é transmitida ao leitor por meio da estrutura, que enfatiza as lacunas, as táticas e a importância de seu sistemático sucesso.

A estrutura três e quatro

A estrutura baseada em cena não é o único tipo funcional existente. Analisemos uma outra estrutura, a estrutura três e quatro (*three-and-four structure*), muito frequente nos vários gêneros da literatura bíblica³⁴. Como veremos, essa estrutura é muitas vezes

usada para transmitir confronto e persuasão, bem como para produzir mudanças de atitude. Ela implica quatro eventos que compartilhem um denominador comum, com o último deles acarretando uma mudança de posição; em outras palavras, após três ocorrências inócuas, há uma quarta que é efetiva.

O primeiro exemplo a ser analisado é a parábola de Jotão (Jz 9:7-21), que representa o referido padrão de forma breve e clara. A parábola descreve quatro tentativas de persuasão: três falham e a quarta é bem-sucedida. A parábola começa com as palavras “Certo dia as árvores saíram para ungir um rei para si” (v. 8) – o que afirma a ânsia 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 envie 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.