

SÃO JERÔNIMO EM TRADUÇÃO

Julio Bressane, Peter Greenaway e Haroldo de Campos

Maria Esther Maciel
UFMG

RESUMO

São Jerônimo teve que reinventar o latim para traduzir a Bíblia diretamente da língua hebraica, causando efeitos de estranhamento em seus contemporâneos e inaugurando uma nova concepção da arte de traduzir. No cinema contemporâneo, pelo menos dois cineastas trouxeram à tela a figura do santo tradutor: Julio Bressane, em *São Jerônimo*, e Peter Greenaway, em *O livro de cabeceira*. No caso deste, a evocação de Jerônimo entrelaça-se obliquamente, através do protagonista Jerome, à de um tradutor importante para a poesia de língua inglesa do século XX: Arthur Waley, o primeiro a traduzir para o inglês o clássico japonês *O livro de cabeceira*, de Sei Shonagon. No Brasil, Haroldo de Campos marca a confluência dessas duas vertentes: a da tradução criativa da poesia oriental e a da reescrita — na trilha aberta por São Jerônimo — de fragmentos da Bíblia a partir do original hebraico.

PALAVRAS-CHAVE

São Jerônimo, tradução criativa, cinema contemporâneo

Tradução para mim é *persona*. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor.

Augusto de Campos

1

A tradução como um exercício criativo que guarda afinidades intrínsecas com o fazer poético tem ocupado, desde os primeiros românticos alemães, um *topos* especial na história da poesia ocidental. Se Novalis foi um dos primeiros a vincular a operação tradutória ao que chamou de “alto espírito poético” — posição de certa forma compartilhada por vários representantes do cânone poético da modernidade, como Baudelaire, Valéry, Pound, Paz e os poetas concretos brasileiros —, hoje o exercício da tradução tornou-se quase que uma exigência para os que se dedicam à prática da poesia. Seja ao tomarem, na trilha aberta por Pound, tradução e criação como atividades indistinguíveis, seja ao divisarem entre elas um movimento de refluxo, de recíproco contágio, muitos são os poetas contemporâneos — e aqui penso especialmente no contexto da poesia brasileira das últimas décadas — que continuam a fazer da tarefa do tradutor um permanente desafio para a imaginação.

Embora só na era moderna a tradução tenha se afirmado como uma operação que se furta aos imperativos da literalidade para se constituir como uma recriação ou, na perspectiva de Haroldo de Campos, como uma “transcrição” do original, não se pode dizer que tal concepção do ato de traduzir tenha nascido com o que se convencionou chamar de modernidade. Data do século IV d.C. a primeira experiência moderna no campo da tradução criativa, que não bastasse ter causado grande estranhamento nos meios eclesiásticos e na sociedade cristã do mundo latino, alterou sensivelmente os rumos da poesia e da cultura ocidental dos séculos subseqüentes.

Trata-se, nada menos, da experiência de um dos santos mais interessantes da Igreja Católica: São Jerônimo, escritor e intelectual erudito, dono de uma das mais célebres bibliotecas do mundo antigo, que transpôs pela primeira vez para o latim o original hebraico do Antigo Testamento. Teve que inventar, para isso, como bem mostrou Valéry Larbaud em livro sobre o santo, uma sintaxe, um estilo e uma língua ao mesmo tempo “muito popular e muito nobre”, que acabaria por exercer um papel fundamental na constituição das línguas românicas.¹

É importante lembrar que, na época em que Jerônimo viveu, a língua falada pelos romanos começou a substituir o grego na parte ocidental do Império, como explica, em detalhes, J. Leslie Hoppe.² O impacto dessa mudança de ordem lingüística para a Igreja foi considerável, já que o Novo Testamento ainda se preservava no idioma original, o grego, e a versão oficial do Antigo Testamento era a tradução grega do hebraico, conhecida como *A Septuaginta*. Como esses textos se tornavam cada vez menos lidos e entendidos à medida que o latim se impunha como língua predominante, a necessidade de uma versão latina da Bíblia foi inevitável. Traduções deficientes e diferenciadas do livro sagrado, feitas a partir do grego com uma função meramente doutrinária, começaram a proliferar, levando o papa a solicitar que Jerônimo fizesse uma revisão rigorosa dos Evangelhos traduzidos, de forma a conferir-lhes confiabilidade e dotar-lhes de uma elegância compatível com a da versão original.

Os textos revisados e os que Jerônimo traduziu do Novo Testamento compuseram apenas a primeira parte da árdua tarefa a que o santo tradutor entregou-se e que resultaria na *Vulgata*, um dos livros formativos da cultura ocidental. A segunda fase desse trabalho deu-se um tempo depois, quando, após o exílio no deserto — onde estudou com devoção a língua hebraica e preparou-se espiritualmente para enfrentar o grande desafio da reescrita do texto bíblico —, passou a verter do hebraico para o latim todo o original do Antigo Testamento, contra a orientação oficial que privilegiava a *Septuaginta* como referência indiscutível para qualquer tradução.

Hebraizar o latim, inscrever a diferença no mesmo, reconfigurar uma língua a partir da estranheza da outra, desviar-se da literalidade e arriscar-se na interpretação dos sentidos do texto foram algumas das diretrizes da obra de Jerônimo. Como um bom precursor dos modernos, ousou na invenção de neologismos, reimaginou metáforas, recusou as regras e os artifícios da retórica do tempo, experimentou novas dicções, aliou o rigor à transparência do dizer. Além disso, interpretou com acuidade teológica os textos sagrados e teorizou o próprio ato de traduzir. Em uma de suas cartas dirigidas a Pamáquio, conhecida como

¹ LARBAUD. *Sob a invocação de São Jerônimo*, p.50.

² Cf. HOPPE. *St Jerome: the perils of a Bible translator*, s.p.

Carta LVII, chegou mesmo a elaborar uma espécie de breviário da arte tradutória, no qual esboça uma tipologia das traduções, ressalta a importância do parâmetro estético para a avaliação dos textos traduzidos, elogia a simplicidade como procedimento discursivo, além de enumerar e exemplificar as maiores dificuldades do ofício de tradutor.³

Não se deve esquecer, entretanto, que Jerônimo era um homem religioso, que tomou sua tarefa como missão e que, ao buscar a beleza da escrita sagrada, o fez em nome da verdade da palavra divina. Como Novalis, ele encontrava no poético a via mais genuína para a expressão do que considerava como o mais verdadeiro. E nesse sentido, a tradução tinha uma função angelical, salvífica, de transportar para a língua dos homens a língua pura de Deus, como mais tarde Walter Benjamin defenderia em sua metafísica da tradução. Mas, sabemos nós, o anjo das palavras não subtrai de sua função o “pathos terrível” que a define, pois como esclarece Haroldo de Campos, toda tradução que escapa à literalidade e busca reconfigurar poeticamente na língua de chegada “o modo de intencionar” da língua original orienta-se pelo “lema rebelionário do *non serviam*”, o que traz à cena a hipótese de uma “tradução luciferina”.⁴ E, curiosamente, o nome *Lúcifer*, usado para identificar o anjo satânico da luz foi uma contribuição de São Jerônimo para o léxico religioso, aparecendo, pela primeira vez, nessa acepção, na *Vulgata*, como substitutivo da expressão grega “Phosphorus”, presente na *Septuaginta*.

Sabe-se que dos textos de Jerônimo vários poetas se nutriram. Se, para a constituição da *Divina Comédia* de Dante, por exemplo, o latim inventado por Jerônimo e a forma como este organizou e interpretou as Sagradas Escrituras na *Vulgata* foram de grande importância, no mundo barroco latino-americano esse tipo de “contágio” também se fez ver de forma explícita. Sor Juana Inés de la Cruz, que viveu no Monastério de São Jerônimo da Cidade do México, no século XVII, não apenas elegeu o santo como o seu mais venerado precursor, chamando-o freqüentemente de “Pai”, como também lhe dedicou versos e dele citou textos em profusão. Da *Vulgata* foram extraídas as passagens dos *Cânticos dos Cânticos*, do *Livro de Jeremias* e dos *Evangelhos* que ela incorpora no poema alegórico “O Divino Narciso”, como são também de Jerônimo muitas das citações que atravessam a carta “Resposta a Sor Filotea de la Cruz”, que é uma espécie de relato autobiográfico no qual a monja faz a defesa apaixonada de sua vocação e de seu direito, como mulher, de exercer o ofício intelectual.⁵

Mapear esses influxos é praticamente impossível. Sobretudo, porque eles se dão a ver por diferentes vias, em todos os tempos e em diversas tradições, incluindo a moderna. Seja através das poéticas inovadoras do início do século XX e de trabalhos teóricos como o de Valéry Larbaud, seja pela força poética do trabalho de tradução empreendido por muitos poetas modernos, Jerônimo volta, reinventado, às letras do nosso tempo. E não só às letras: não bastasse ter fomentado tanto o imaginário de artistas plásticos do Renascimento e do Barroco, ele também se faz presente no cinema dos anos 90, através dos filmes *São Jerônimo* (1999), de Julio Bressane, e *The pillow book* (1995), de Peter Greenaway, nos quais o santo aparece transfigurado, traduzido culturalmente pela força da radicalidade inventiva de ambos os cineastas.

³ Cf. LARBAUD. *Sob a invocação de São Jerônimo*, p.48.

⁴ CAMPOS. *Transluciferação mefistofáustica*, p.180.

⁵ Octavio Paz refere-se, esparsamente, a essas incorporações, no livro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*.

Julio Bressane, que também escreveu dois ensaios sobre o santo tradutor,⁶ constrói o seu São Jerônimo a partir de uma estética que incorpora muitos dos elementos identificáveis no próprio estilo da escrita deste: simplicidade, rigor e inventividade. Em um filme de pouco mais de uma hora de duração, traduz a grandeza singela do personagem em uma espécie de biografia (ou conjunto de biografemas) feita com sutileza e austeridade, a partir de referências implícitas à atmosfera sertaneja de obras da literatura e/ou do cinema brasileiros, como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos/Nelson Pereira dos Santos, e *Os sertões*, de Euclides da Cunha. Isso porque o Jerônimo que nos chega, em vida e obra, através de imagens de intensa luminosidade, é um exilado, não do deserto, mas do sertão brasileiro. Um sertão/deserto concebido como um “contramundo” — espaço de nomadismo, penitência, fome e força espiritual —, no qual o personagem cumpre a sua difícil missão de se preparar para sua tarefa como tradutor.

À luz é conferida uma ênfase especial no filme, porque, segundo o próprio diretor, “o drama de Jerônimo em sua gruta no deserto (viveu em Calcis de 372 a 375 e em Belém de 385 a 419) é o drama da luz”.⁷ Os planos são longos, como se convidassem à contemplação e à prece. A isso se somam a cor ocre da paisagem árida, a fala ritualizada dos personagens e a música híbrida, na qual o mais erudito conjuga-se com o mais popular. A interlocução profícua do santo com as mulheres sábias do tempo, o seu conflito entre o fascínio pela filosofia de Cícero e o amor pelas escrituras sagradas — materializado no famoso sonho do santo com que o filme se inicia —, o aprendizado rigoroso e paciente do hebraico com a ajuda de um rabino de nome Baranina, as agruras do desterro, a experiência ascética são extratos da história do santo que Bressane reimagina a partir de um olhar radical, que não faz concessões à obviedade ou aos imperativos do realismo.

Pode-se dizer que o filme, em sua delicadeza e erudição, é um tributo tanto à ousadia intelectual e ao prodígio de invenção que caracterizam o trabalho teológico e tradutório do santo, quanto ao artista contemporâneo consciente de que a tradução, ampliada para a esfera da contaminação recíproca entre culturas do Ocidente e do Oriente, temporalidades próximas e distantes, campos disciplinares e sistemas semióticos diversos, é o que define o horizonte cultural de nosso tempo. E isso é o que parece nos mostrar também o filme de Greenaway, embora neste a presença de São Jerônimo se dê, diferentemente, pela via transversa das citações e das metáforas.

Se, no filme *Prospero's books*, de 1991, São Jerônimo já aparece como um modelo para a construção do personagem Próspero, que por sua vez se confunde com a figura de Shakespeare e com a do próprio ator que o representa, em *O livro de cabeceira* é ele quem dá nome ao protagonista que, não por acaso, é um tradutor. Embora a única referência explícita a São Jerônimo na película seja um quadro de Georges de la Tour, que é mostrado em umas das cenas da parte final, ela é suficiente para nos dizer, obliquamente, que o filme é uma tentativa de discutir o papel da tradução, em seu aspecto amplo e restrito, no mundo contemporâneo. Além disso, Greenaway propõe, através dessa discussão, que o filme seja tratado como um trabalho tradutório que, furtando-se aos modelos

⁶ Os ensaios, intitulados “Fotograma: grão de luz no deserto” e “Vida luz deserto”, foram incluídos no livro *Cinemancia*, de 2000.

⁷ BRESSANE. *Cinemancia*, p.21.

convencionais da adaptação literária, “*transcria*” visualmente — a partir de sofisticadíssimos recursos tecnológicos — a prosa poética de um dos clássicos da literatura japonesa medieval, *O livro de cabeceira*, de Sei Shonagon.

Dentro dessa perspectiva, um dos aspectos que chamam a atenção no filme de Greenaway é o seu caráter babélico: foram usadas sete línguas, com ênfase no japonês e no chinês, em seus registros oral e escrito. O texto de Shonagon, com suas listas poéticas e verbetes de diário íntimo, é trazido à flor da tela, cuidadosamente caligrafado em caracteres orientais. Treze poemas escritos pelo próprio cineasta, vertidos para o japonês e transcritos em treze corpos masculinos pela personagem Nagiko também são exibidos no filme, em diálogo intrínseco com outros tipos de escrita, corporais ou não, entre passagens bíblicas em inglês e latim, letreiros luminosos de lojas e livrarias, títulos de livros e grafites. Acrescenta-se a isso o uso estratégico das legendas em inglês correspondentes às falas e escritas estrangeiras do filme, que acabam adquirindo também, pela força da caligrafia, uma função poética como texto inscrito/traduzido nas margens da tela. Com essas estratégias, o filme acaba por reproduzir em sua própria superfície o jogo de línguas que também atravessa a história do livro de Shonagon, visto que este não apenas foi escrito em um período no qual o chinês já havia incidido de forma definitiva na constituição da língua escrita japonesa, como também passou, posteriormente, por uma série de adaptações em sua própria estrutura à medida que foi sendo traduzido para as línguas fonéticas do Ocidente.

E aqui entra em cena a figura de um outro tradutor que Greenaway quis homenagear implicitamente em seu filme: o poeta e orientalista inglês Arthur Waley, o primeiro a transpor, no início do século XX, os principais clássicos da literatura japonesa para o inglês, dentre eles *O livro de cabeceira*. Impressionado com a beleza da versão inglesa do livro, Greenaway chegou a admitir, em entrevista, que não foi só o diário de Shonagon que influenciou na composição do filme, mas também a tradução feita por Waley. E completa: “Jerome é, para mim, um equivalente de Arthur Waley, que influenciou poetas como Ezra Pound e T.S. Eliot, e foi o primeiro a traduzir *O livro de cabeceira*”.⁸ Sob esse prisma, na figura ambivalente do personagem Jerome (que, no filme, efetua desvios radicais na relação da personagem Nagiko com a tradição paterna e com a escrita literária), estariam amalgamados, simbolicamente, São Jerônimo e Waley, dois tradutores que trouxeram a estranheza radical das línguas e dos escritos orientais para o Ocidente, interferindo, cada um à sua maneira e com sua força específica, na produção poética ocidental.

No caso de Waley, sabe-se da importância que suas traduções de poesia japonesa e chinesa representaram para o movimento poético anglo-americano conhecido como *Imagismo*, do qual Pound foi a figura medular. Para não falar de seu trabalho sobre o teatro Nô japonês e seus estudos meticulosos sobre vários aspectos estéticos e religiosos das culturas do extremo Oriente. Colocado, freqüentemente, ao lado de Pound, como um dos responsáveis pela disseminação das formas poéticas orientais na poesia moderna, é também uma referência explícita para o trabalho de tradução e estudos sobre questões orientais de poetas de outras nacionalidades, como Octavio Paz. Este, inclusive, ao se referir à própria experiência como tradutor de poesia chinesa, chegou a reconhecer que, não obstante tenha seguido, no começo, o exemplo de Pound — poeta que, em suas

⁸ GREENAWAY. Une femme émancipée comme beaucoup de mes héroïnes — entretien, p.81.

palavras, “começou a tradição moderna da poesia chinesa clássica na consciência do Ocidente” — acabou por seguir mais efetivamente o de Waley, visto ser o sinólogo inglês “um talento mais dúctil ainda que menos intenso e poderoso”.⁹

No Brasil, pode-se dizer que Haroldo de Campos é o poeta que mais estaria sintonizado com o amálgama Jerônimo/Waley proposto por Greenaway em *O livro de cabeceira*, e mesmo com o gesto transcriador — e nesse ponto mais poundiano que “waleyano” — que define as transposições fílmicas de textos literários feitas pelo próprio cineasta britânico. Numa direção diversa à de Paz, para quem traduzir é buscar, por meios distintos, efeitos semelhantes, Haroldo vê a tradução como “inscrição da diferença no mesmo”, que intenta, nos limites dessa operação, criar uma nova linguagem dentro da língua de chegada e interferir radicalmente no próprio fluxo da produção poética do presente.

Tendo estudado o japonês e o chinês com o propósito de trazer para a língua portuguesa a visualidade concentrada das formas poéticas orientais — e nisso põe em prática os ensinamentos poundianos incorporados pelo concretismo —, Haroldo foi mais longe em seu projeto babélico de tradução criativa, ao se dedicar ao estudo do hebraico para reescrever a Bíblia, ou partes dela, à luz dos experimentos poéticos da modernidade. Reedita assim, ainda que movido por um impulso em nada compatível com o “pathos” religioso ou com os propósitos de acessibilidade que moveram o empreendimento de São Jerônimo, o gesto criativo do santo tradutor, que, como disse Bressane, foi o primeiro “a visionar o valor e mastigar (‘limando os dentes’) a *hebraica veritas*”,¹⁰ a partir de uma concepção inteiramente nova do ato de traduzir.

Como Jerônimo, Haroldo de Campos buscou hebraizar o português e reinterpretar os dizeres do original, ciente de que, como “Grande Código” da arte e da literatura Ocidental, o texto bíblico é “constantemente suscetível de recodificação e interpretação pelos operadores literários situados no presente da criação”.¹¹ Entretanto, enquanto Jerônimo fazia da interpretação uma busca exegética da “verdade” escondida sob as palavras, Haroldo toma a interpretação como uma leitura ao revés, que muitas vezes culmina no deslocamento dos enunciados do original. Se um traduz em nome do Pai, o outro o faz em nome do que chamou de “desmemória parricida”.¹² Onde um vê o fulgor de Deus, o outro vê o esplendor da forma.

De qualquer maneira, através das transcrições bíblicas haroldianas, São Jerônimo se faz, mais uma vez, presente em nosso tempo. Como signo da experimentação, do rigor e do entrelaçamento de culturas. Seu legado, reinventado pelos que, à feição de Sor Juana, Larbaud, Bressane, Greenaway e o próprio Haroldo, elegem-no como precursor (ou santo protetor), será sempre uma referência implícita ou explícita para o exercício contemporâneo da tradução que se quer também criadora.



⁹ PAZ. *Al paso*, p.193.

¹⁰ BRESSANE. *Cimancia*, p.7.

¹¹ CAMPOS. *Qohélet / O-que-sabe*, p.18.

¹² CAMPOS. *Transluciferação mefistofáustica*, p.209.

ABSTRACT

St. Jerome had to re-invent Latin in order to translate the Bible directly from Hebrew. In doing so, he created a new conception of the art of translation. In the contemporary cinema, at least two filmmakers brought to the screen the figure of the saint-translator: Julio Bressane, in *São Jerônimo*, and Peter Greenaway, in *The pillow book*. In the case of the latter, the evocation of St. Jerome is obliquely interwoven, through the protagonist Jerome, with a prominent British translator, Arthur Waley, who was the first to translate into English the Japanese classic *The pillow book* by Sei Shonagon. In Brazil, Haroldo de Campos represents the convergence of these two approaches to translation: the “transcreation” of Oriental poetry and the re-writing of the Bible from the Hebrew, as St. Jerome did.

KEY-WORDS

St. Jerome, creative translation, poetry, contemporary cinema

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARNS, Paulo Evaristo. *A técnica do livro segundo São Jerônimo*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BRESSANE, Julio. *Cinemancia*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- CAMPOS, Haroldo de. Transluciferação mefistofáustica. In: *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CAMPOS, Haroldo de. *Bere'shith — A cena da origem*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet / O-que-sabe*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GREENAWAY, Peter. *The pillow book*. Paris: Disvoir, 1996.
- GREENAWAY, Peter, CIMENT, Michel. Une femme émancipée comme beaucoup de mes héroïnes — entretien. *Positif*, Paris, n.431, jan. 1997, p.80-5.
- HOPPE, J. Leslie. St Jerome: the perils of a Bible translator. *St Anthony Messenger — virtual*, <http://www.americancatholic.org/Messenger/Sep1997/feature2.asp>.
- LARBAUD, Valéry. *Sob a invocação de São Jerônimo*. Trad. Joana Angélica. São Paulo: Mandarin, 2001.
- PAZ, Octavio. *Al paso*. México: Seix Barral, 1992.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- ST JEROME. *Letters*. Christian Classics Ethereal Library — electronic version, 1996. <http://www.newadvent.org/fathers/3001.htm>.