

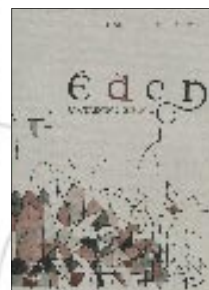
DAISY WAJNBERG

O último Éden de Haroldo

DAISY WAJNBERG

é psicanalista, doutora em Língua Hebraica, Literatura e Cultura Judaicas pela USP e autora de *Jardim de Arabescos: uma Leitura das Mil e Uma Noites* (Fapesp/Imago) e *O Gosto da Glosa: Esaú e Jacó na Tradição Judaica* (Humanitas).

Éden – Um Tríptico Bíblico, de Haroldo de Campos, São Paulo, Perspectiva, 2004, 179 pp.



O

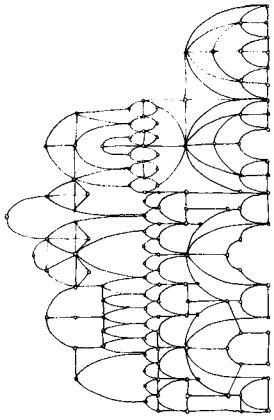
derradeiro livro do poeta, tradutor e ensaísta Haroldo de Campos, *Éden – Um Tríptico Bíblico*, publicado postumamente, mostra-se de saída marcado pela inventividade. “Sob a égide deste vocábulo plurissignificante, armei este ‘Tríptico Bíblico’, composto de três tábuas interconexas”, anuncia nas primeiras páginas o autor. A primeira delas – *A Astúcia da Serpente* – versa sobre a chamada “segunda história da criação, culminando na expulsão do *Éden* (Paraíso) do casal primordial”. A segunda, *Babel*, a respeito do “esforço humano, demasiadamente humano para recuperar, por meios próprios, ao arrepio do interdito divino, o *Éden* (Paraíso Terrestre) perdido”. A última, sobre o *Cântico dos Cânticos*, “poema de amor semítico, onde o amor é tão forte quanto a morte, facultando ao homem-húmus superar sua terrestreidade mortal [...]. O *Éden* (Paraíso) recuperado”.

Neste *Éden* de Haroldo de Campos, a arte literária da Bíblia é restituída por meio do gesto ficcional que trança fios de sentido, sem que necessariamente estejam explícitos no texto de partida. Nada que desmereça a proposta, pelo contrário até. Ele não só se debruçou sobre a Bíblia, como também conhecia algo dos comentários tradicionais judaicos os quais admirava – a chamada literatura do *midrash*, cuja leitura

da Bíblia é tão imaginosa que muitas vezes acaba por transtorná-la. Assim, via-se de certa maneira aparentado a esses rabinos dos primeiros séculos da era comum, reconhecendo neles algo da sua idéia de transcrição da obra literária.

Interessante coincidência que Haroldo tenha montado um tríptico neste que é seu terceiro livro sobre a literatura bíblica com suas respectivas transcrições – o primeiro foi *Qohélet, O-que-Sabe (Eclesiastes)* e depois *Bere’shit: A Cena da Origem*, ambos publicados durante os anos 90 pela mesma editora Perspectiva. Completa-se agora um ciclo que revela Haroldo de Campos como pioneiro em terras brasileiras da abordagem da Bíblia como literatura, antenado com o que já tomara corpo, especialmente nos Estados Unidos, desde os anos 80.

O formato geral de *Éden* se organiza sempre com a apresentação do trecho bíblico, sua transcrição e o original em hebraico. A curta, porém erudita, apresentação não prima pelo didático: o poeta participa do debate entre diversos autores, aponta complexas questões do estilo bíblico, menciona diversas correntes de tradução, sem deter-se em maiores explicações. Haroldo passeia desenvolto e com celeridade por Walter Benjamin e Jacques Derrida, Erich Auerbach e Northrop Frye, Martin Buber e Franz Rosenzweig e muitos mais. Assim, o estudo introdutório só o é para quem já conhece algo da literatura bíblica e suas especificidades.



O primeiro quadro do livro, *A Astúcia da Serpente*, começa por situar a aventura do homem e da mulher no Paraíso segundo a crítica bíblica histórica – ou seja, suas supostas fontes documentais e possíveis datações. Em seguida, entra no campo da arte literária, vertente mais recente nos estudos bíblicos, em que despontam autores como os americanos Robert Alter e Harold Bloom, os israelenses Meir Sternberg e Shimon Bar-Efrat, entre outros. É nessa linhagem teórico-crítica que se insere Haroldo de Campos ao reconhecer “a extraordinária obra de arte verbal” que é a Bíblia, “comparável às de Homero, Dante, Shakespeare, a ser resgatada da leitura meramente confessional”.

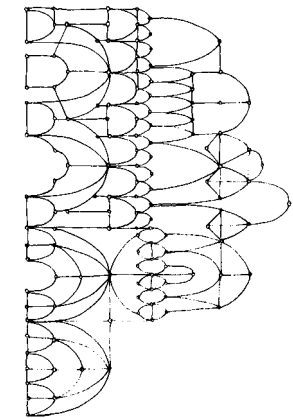
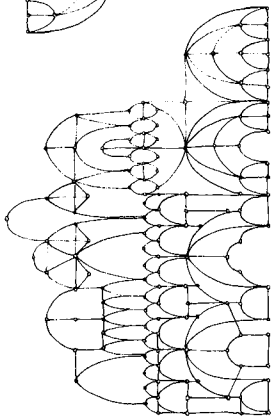
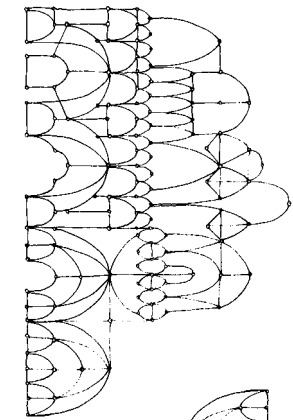
Com respeito à crítica bíblica, conviriam alguns esclarecimentos. O estudo moderno do texto bíblico – desde o século XVIII, no mínimo – saiu da esfera religiosa para construir a história de sua formação. Grande parte da crítica examinou a Bíblia como documento composto, buscando identificar as partes heterogêneas que foram amalgamadas num conjunto. Entre os estudos diacrônicos, a hipótese documental é a mais conhecida. A Bíblia resultaria da junção de vários documentos escritos (os mais antigos remontam ao século X a.C.), que seriam pelo menos quatro – o javista (J), o elohista (E), o deuteronomista (D) e o sacerdotal (P) –, compostos em diversos momentos e lugares do antigo Israel, com marcas específicas no estilo, concepções teológicas e mesmo intencionalidades particulares. Tal corrente nos estudos bíblicos renovou-se com informações de campos como a arqueologia, procurando refazer o contexto de produção desses textos em termos históricos, sociais, antropológicos.

Ao operar com o fracionamento do texto em partes, essa crítica bíblica veio ignorando os padrões retóricos e poéticos que o mantêm coeso. Isso freou, de certa maneira, o desenvolvimento da análise literária da Bíblia, já que para estudá-la como literatura é preciso supor a unidade textual. Sem negar sua origem múltipla, a Bíblia hebraica resulta de enorme trabalho editorial realizado em torno do século VI a.C., reu-

nindo e alinhavando o material disponível à época, que aí toma determinado formato de composição. Os escritores responsáveis por essa redação utilizaram recursos literários para construir sua “história sagrada”. Para além do possível substrato histórico que aí permaneça, trata-se de uma história ficcionalizada, na qual se sobressai a prosa como forma privilegiada, contrastando com outras literaturas do antigo Oriente Próximo – como a canaanita, a egípcia, a babilônica –, que usaram da poesia.

A instância do editor-redator, nesse caso, seria bastante próxima ou nem tão distinguível do que chamamos de autor. Pois quem seleciona textos e os coloca em determinada sequência cria em boa medida um novo produto. Desse modo, pode-se pensar que o redator já teria alguma participação na criação do *corpus* literário, apenas selecionando e editando o material disponível. Nem por isso desconsideram-se as discrepâncias e descontinuidades na Bíblia, versões diversas para um mesmo episódio, diferenças quanto a nomes e lugares. Se os editores precisavam amalgamar vários documentos e tradições em um único texto – e talvez sua concepção de atividade editorial não lhes autorizasse o descarte de certos elementos em favor de uma versão mais “redonda” –, isso não significa que não tenham encontrado uma brilhante organização literária dos materiais.

Qualquer leitor minimamente preparado no hebraico bíblico poderá reconhecer o evidente uso de recursos estilísticos. Tais como a repetição de uma mesma palavra disseminada ao longo de um episódio – é o que os tradutores para o alemão, Martin Buber e Franz Rosenzweig, chamaram de “palavras-guia” –, o jogo sonoro e cadências que tornam poética a prosa, até os pequenos poemas incrustados em meio à prosa predominante. Para não falar de procedimentos mais sutis, que talvez exijam maior treino para serem percebidos, como a multiplicidade de pontos de vista na narrativa ou a ocorrência de ligeiras diferenças quando se comparam trechos que, embora pareçam pura repetição, criam na verdade novos ângulos de narração.



Em *A Astúcia da Serpente*, Haroldo de Campos retoma essa arte literária através do debate suscitado quando o crítico Harold Bloom publicou em 1990 nos Estados Unidos *O Livro de J.* (Bloom, 1992). A tese de Bloom era ousada: de que a porção javista da Bíblia hebraica seria da lavra de uma autora – uma dama ilustrada da corte salomônica –, cuja escritura ainda é reconhecível como obra-prima, embora tenha sido revisada posteriormente. Por sua vez, o hebraísta Robert Alter (que acaba de publicar sua tradução comentada do Pentateuco – *The Five Books of Moses*, 2004) contestou certas conclusões de Bloom: com pouco conhecimento de hebraico, este teria se baseado na problemática tradução de David Rosenberg. Em suma, calcado nela, Bloom enveredara por desvios e vieses em relação ao original. Tamanha polêmica serviria, assim, para nos colocar de sobreaviso neste terreno movediço da tradução.

De fato, a Bíblia hebraica é toda perpassada por efeitos relevantes de som e sentido. A ponto de o biblista John Gammie propor uma “teologia da paranomásia”, referindo-se aos jogos sonoros tão fundamentais na escritura bíblica. Para ele, “prestar atenção à paranomásia do antigo Israel não é simplesmente se engajar em um exercício de retórica sobre o texto, mas sim afinar-se com o caminho pelo qual o homem israelita ressoava na realidade divina” (Gammie, 1979). Como nos nomes dos personagens, por exemplo. Adão é *Adam*, cuja sonoridade envolve a palavra *adamá*, “terra” de onde provém o homem original. Eva, por sua vez, é *Havá*, que ressoa *hayá*, “viver”: Eva é a mãe, por excelência. O som envelopa e quase anuncia o destino dos personagens – sua vocação maior.

Elementos como esse decerto atraíram Haroldo de Campos para os textos bíblicos. Qualquer tradução que se preze teria de se ater à sonoridade poética do hebraico, buscando restituí-la em alguma medida. Isso é da maior importância para a exegese do original. Desse modo, a transcrição propõe-se a resolver os “efeitos de arquitetura fônica e semântica com os recursos do português”. Tarefa nada fácil, a bem da verdade.

Haroldo mostra-se sempre atento aos jogos de linguagem – afinal, este era mesmo seu paraíso de poeta. Destacam-se algumas soluções, como a de *Gn 2: 7* – “E afigurou O-Nome-Deus o homem/ pó da terra-húmus”. O homem/ húmus preserva bem a conexão etimológica e sonora de *Adam/ adamá*. Também o trecho de *Gn 3: 20* em que o homem nomeia a mulher – “E chamou o homem o nome de sua mulher/ Vida-Eva/ Pois ela era a mãe de todos os viventes” –, em que se manteve a proximidade de *Havá/ hayá* acima explicitada.

Detalhes são resgatados com apuro, marcando recursos do estilo bíblico. Tais como os verbos repetidos, porém conjugados diferentemente, acoplados para produzir efeitos poéticos e de ênfase. Por exemplo, em *Gn 2: 16* – “De toda árvore do jardim comerás poderás comer”. Ou também no próximo versículo – “Pois no dia em que dela comeres/ à morte morrerás” (*Gn 2: 17*).

Em alguns momentos, deparamo-nos com o inevitável – qualquer processo tradutório faz parte do campo da interpretação. Como nesse momento em que Deus anuncia seu projeto de criar a mulher (*Gn 2: 18*):

“E disse O-Nome-Deus
Não é bom estar o homem à parte
Farei para ele uma parceira
a par dele”.

O original em hebraico traz sonoridades em /o/, em quase rimas. É isso que a transcrição poética procurou rerepresentar com os significantes *à parte – parceira – a par*. Porém as últimas palavras do versículo, *ezer kenegdo*, envolvem extrema complexidade. Robert Alter confirma essa expressão como “notoriamente difícil de traduzir” (1). A questão é fundamental: como se posiciona a mulher com relação ao homem? Estaria ao lado dele? É a sua contrapartida? Em que medida a mulher opõe-se a ele? Tudo isso está esboçado a um só tempo nesse *kenegdo*, que Haroldo traduziu por “a par”, mas que também abarca as idéias de “oposta a ele” e até “contra ele” (2). Se a transcrição frisou o aspecto poético-sonoro por meio das rimas em /ar/, isso trouxe conseqüências ao nível

1 Eis o comentário de Alter para *ezer kenegdo*: “O segundo termo *kenegdo* significa ‘ao lado dele’, ‘oposto a ele’, ‘uma contrapartida dele’. ‘Ajudante’ seria um termo fraco demais, pois sugere uma mera função auxiliar, ao passo que *ezer* conota em outras passagens intervenção ativa com relação a alguém, especialmente em contextos militares, como é freqüente nos *Salmos*” (*The Five Books of Moses*, 2004, p. 22).

2 Como contraponto, ver a tradução de André Chouraqui para *Gn 2: 18*: “Não é bom para o terrroso estar sozinho! Farei para ele uma auxiliar contra ele” (*No Princípio* [Gênesis], 1995).

do sentido. Desse modo, a solução optou por acentuar um dos pólos semânticos da palavra – *a par* –, deixando outras possibilidades de lado. Problemas espinhosos como esse só poderiam se esclarecer com nota explicativa. Mas essa não é a proposta aqui e, se o leitor quiser mais detalhes, terá de procurar outras versões.

Na segunda tábua do tríptico, *Babel*, o formato se enriquece. À apresentação do episódio, sua transcrição e o texto original, segue-se a transliteração – ou seja, o texto hebraico grafado em letras latinas. Cria-se, assim, a oportunidade para o leitor brasileiro de “escutar” a sonoridade do original. Ademais, Haroldo apresenta várias traduções da mesma passagem: a da *Vulgata* latina, finalizada por Jerônimo em 405 d.C.; as duas traduções clássicas para o português, a do século XVII por João Ferreira de Almeida, a partir do hebraico (que Haroldo reputava como a melhor para o português) e a do século XVIII por Antonio Pereira de Figueiredo, com base na *Vulgata*; por fim, a versão do rabino Motel Zajac para a Bíblia, com o comentário medieval de Rashi de Troyes.

Faltou apenas a versão do rabino Meir Matzliah Melamed, anunciada na introdução, mas não acrescentada às demais. Todo esse instrumental é colocado à disposição do leitor para que possa cotejar diversas possibilidades de tradução. Também algo do método de trabalho de Haroldo evidencia-se aí – ele apresenta as questões do original e mostra como tentou resolver seus impasses, apontando quando e como comparecem nas diversas traduções.

Babel. Uma língua única existia então. Os filhos do homem decidem construir uma cidade, cuja torre se alçaria às alturas dos céus. Deus vê nesse intento humano o desejo de igualar-se a Ele e daí confunde sua língua, espalhando os homens sobre a face da terra.

A narrativa é curtíssima, apenas nove versículos, e ilustra o poder de síntese dos escritores bíblicos. Seminal também o seu potencial de desdobramento interpretativo –, oferecendo fértil terreno para reflexões em torno da teoria da linguagem,

algumas citadas pelo autor, como as de Walter Benjamin e Jacques Derrida. Haroldo considerava Babel um paradigma para pensar o processo de transcrição, como anuncia aqui – “é possível considerar a operação tradutória [...] como uma forma de ‘desbabelizar Babel’”.

Não devemos esquecer, no entanto, que a linguagem do episódio não é especialmente “carregada” ou teórica, por assim dizer. Como exemplo, destaco o fio estabelecido sobre uma mesma palavra-guia – o verbo *baná*, “construir”, “edificar”, que se repete em vários versículos (do v. 4 até o 8). Ou seja, a idéia de “construção” seria um *leitmotiv* aqui. Haroldo observa uma associação, que chama de fio etimológico a ser restituído na transcrição de *Gn 11: 5*: “E baixou Ele-O-Nome/ para ver a cidade e a torre/Que construíam os filhos-constructos do homem”. A última frase colocaria ênfase no aspecto sonoro (“*asher banú benei haadam*”), mas também faz uma inflexão no tom do original. Pois a frase resultante em português é cerebral, ao passo que no hebraico é fluida e bem simples (3).

Chegamos, por fim, ao mais delicioso dos frutos desse Éden, o *Cântico dos Cânticos* – “poema de amor semítico, um conjunto de cantos eróticos [...], sobre cuja superfície textual, tradicionalmente, enredam-se, sutis, as exegeses alegóricas”, nas palavras de Haroldo. De fato, na tradição judaica muita polêmica houve em torno desse livro profano, cuja admissão no cânone bíblico cercou-se de discussões acaloradas. No século II d.C., o famoso rabi Akiva argumentava ainda pela sacralidade desse texto: “o mundo inteiro não vale o dia no qual o *Cântico dos Cânticos* foi dado a Israel, porque todas as Escrituras são santas, mas o *Cântico dos Cânticos* é santíssimo”.

Nada melhor haveria para encerrar esse painel transcriador do que o sumo dos sumos da antiga poesia hebraica. Haroldo de Campos já publicara a transcrição do seu primeiro “canto” em 1994 e a tarefa cumpre-se por inteiro agora, com a publicação integral das oito partes que compõem o *Cântico*. O autor situa seu trabalho na introdução, colo-

3 Compare-se com a tradução de Ferreira de Almeida, na p. 91 desse mesmo livro: “Então desceu o Senhor para ver a cidade e a torre que os filhos do homem edificavam”.

cando-o em perspectiva na comparação com diversas traduções, inclusive aquelas para o português, cujas leituras teriam edulcorado, em grande medida, o texto original. “Em diferentes graus de açucaramento”, tais traduções amaciaram o texto de partida, “dando-lhe um tratamento que não corresponde ao agreste lirismo do original”.

O gesto nomeador do início dos tempos, prerrogativa do Homem em *Gênesis*, anima-se no *Cântico* em signos do amor (4). Uma a uma, as coisas no mundo natural são evocadas para virar semelhança. Brotam guirlandas em parença – gazela, leopardo e ovelhas; a romã, as ramas da vinha e palmeiras; remanso, fonte e também torrente; a mirra, os aloés e ainda açafraão e canela... Paralelismos poéticos surgem para que os amantes se descrevam – “Qual uma rosa entre cardos silvestres/ tal minha amada entre as mulheres”, cuja resposta ecoa em “Qual macieira entre as árvores do bosque/ tal meu amado entre os homens” (2: 2-3) –, na alternância de vozes masculina e feminina. Joram as imagens em assonâncias e aliterações – “Semelha meu amado o cervo/ ou a cria da cabra montanhesa/ É ele que está presente por trás de nossas paredes/ dele o olho que vela pelas janelas/ dele o olho que brilha pelas treliças” (2: 9).

Eis, sobretudo, o primor do olhar amoroso sobre o corpo do outro, objeto infinitamente recuperado em suas partes: “Teus

cabelos feito um bando de cabras negras/ debandando pela montanha de Galaad” (4:1) e o seu contraste em “Teus dentes feito um bando de ovelhas brancas/ que vêm saindo do lavadouro/ Aos pares como gêmeos/ e nenhum cordeiro a menos” (4: 2). Para além do que os olhos alcançam, outros sentidos em lauto banquete: “Mel escorrendo de teus lábios esposa/ Mel e leite debaixo de tua língua/ e o odor de teu corpo como o odor do Líbano” (4: 11).

As imagens volteiam e revêm, torneadas em cantos outros, engastadas em mais filigranas. Mil e uma enumerações do desejo – o caleidoscópio gira a cada vez, em metáforas que recriam uma cartografia do corpo amado. “Teu pescoço uma torre de marfim/ Teus olhos piscinas em Hesebon/ junto ao portal de Bad-Rabim/ teu nariz qual a torre do Líbano/ mirando em direção a Damasco” (7: 5). Enfim, como não reconhecer no *Cântico* a celebração da própria linguagem poética?

Quis o destino que o *Éden* de Haroldo se encerrasse nesse preciso ponto. Já muito doente ainda teve tempo para finalizar esse projeto, entre tantos outros que pretendia. O *Cântico*, belo ponto final – “Grava-me como um sinete sobre o teu coração/ como um sinete sobre o teu braço/ Pois forte como a morte, o amor”. Que o amor de Haroldo pela língua, sempre reinventada, faça-nos desfrutar no Paraíso.

4 Sobre a imagética nos *Cânticos*, há em português o bom texto de Francis Landy (in Alter & Kermode [orgs.], 1997, pp. 327-341).

BIBLIOGRAFIA

- A Bíblia Sagrada*. Traduzida do hebraico por João Ferreira de Almeida. Londres, Lisboa e Rio de Janeiro, Sociedade Bíblica Britânica e Estrangeira, 1937.
- Bíblia com Comentários de Rashi*. Tradução do rabino Motel Zajac. São Paulo, I. U. Trejger, 1993.
- No Princípio (Gênesis)*. Tradução para o francês e notas de André Chouraqui. Rio de Janeiro, Imago, 1995.
- The Five Books of Moses*. Translation and Commentary by Robert Alter. New York, W. W. Norton & Company, 2004.
- Torá – A Lei de Moisés*. Tradução, explicações e comentários do rabino Meir Matzliah Melamed. São Paulo, Sêfer, 2001.
- ALTER, Robert; KERMODE, Frank (orgs.). *Guia Literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo, Unesp, 1997.
- BLOOM, Harold. *O Livro de J*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro, Imago, 1992.
- BUSS, Martin (ed.). *Encounter with the Text – form and History in the Hebrew Bible*. Philadelphia, Fortress Press, 1979.
- CAMPOS, Haroldo de. *Qohélet, O-que-Sabe (Ecclesiastes)*. São Paulo, Perspectiva, 1990.
- _____. *Bere'shit: A Cena da Origem*. São Paulo, Perspectiva, 1993.
- GAMMIE, John G. “Theological Interpretation by Way of Literary and Tradition Analysis: Genesis 25-36”, in Martin Buss (ed.). *Encounter with the Text – Form and History in the Hebrew Bible*. Philadelphia, Fortress Press, 1979, pp. 128-30.