

Reflexões em Torno (da Tradução) de *Paradise Lost*

[John Milton, *Paraíso Perdido*
(Lisboa: Cotovia, 2006; tradução de Daniel Jonas)]
Mário Avelar, Universidade Aberta

Resumo: Algumas reflexões sobre a tradução do poema de Milton, *Paradise Lost*. Este poema é analisado em termos de uma obra estética do barroco literário.

Palavras chave: Milton, *Paradise Lost*, Barroco

Abstract: Some reflections on the Portuguese translation of John Milton's *Paradise Lost*. This poem is analyzed as an aesthetic work of the literary baroque.

Key words: Milton, *Paradise Lost*, baroque

Em tempos de reiterada balcanização ou mesmo rasura de um discurso religioso cristão, perguntar-se-á que espaço persiste para um longo poema (10564 versos) dedicado à narração dos momentos iniciais do *Génesis*, a criação de Adão e Eva, a sua expulsão do Éden, *en passant* pela transformação do anjo caído, Lúcifer, em Satanás, e da sua acção bem sucedida junto do par primordial? Acresce o desconhecimento generalizado quer do discurso e da ética protestantes, e puritanos, em particular, quer dos debates teológicos que constituem o cenário histórico no qual o poema se inscreve e do qual participa: diferentemente de Dante, em Milton o solo teológico é instável e ecoa nos temas contemporâneos em debate.

Johnson dizia que se lia *Paradise Lost* como “dever”. Ora, apesar das diferenças históricas, talvez esse “dever pedagógico” possa hoje ser encontrado naquilo que essa leitura permite em termos de reactivação de um determinado tipo de reflexão (teológica, cultural, textual), de preenchimento de lacunas, relevantes para o entendimento do mundo actual (pense-se no exemplo americano), da descoberta de uma das figuras mais polémicas da poesia inglesa, do desvendar de um diálogo estético entre poema e artes visuais.

Comecemos por este último aspecto. Quem em 2006 visitou o *Museo de Bellas Artes de Bilbao* pôde contemplar uma impressionante exposição de gravuras do romântico inglês John Martin (1789-1854). Célebre pelas suas obras de cariz clássico e bíblico, seria, porém, através das gravuras (1824-5) para uma edição de *Paradise Lost* que Martin afirmaria a sua singularidade na cena artística inglesa das primeiras décadas do século XIX, sobrepondo-se até a Turner, e disputando com Blake a primazia na representação de Milton. Em detrimento de uma focalização explícita das personagens de *Paraíso Perdido* e dos eventuais conflitos interiores por elas vividos, Martin optou por realizar uma leitura dramática dos espaços miltonianos nos quais investiu um sublime romântico. A intensidade dramática dos planos panorâmicos, confinados ao reduzido espaço da gravura, foi por ele acentuada através da exploração monocromática; aí se indicia o dualismo nuclear de *Paradise Lost* (veja-se o contraste visual entre luz e obscuridade: “Pandemonium” vs “Rios da bem-aventurança”).

De tal modo a opção estética de Martin foi bem sucedida, que a percepção visual desse mesmo sublime ficaria, desde então, ligada a esta sua obra, determinando figurações ulteriores, como as de Thomas Lupton, Francis Danby e William West. O sublime é representado de uma forma mais intensa em “Satanás observa a ascensão aos Céus” através das linhas que diagonalmente afirmam dois espaços e um percurso de luz. Apesar desse *excesso* de espaço, também na contemplação, na postura, na expressão do rosto, na intensidade de luz com que o corpo de Satanás é revelado, se indicia uma solidão, uma absorção, uma intimidade, uma tensão interior, que de algum modo enviam para o confessionalismo do famoso solilóquio dos versos 32 a 113 do Livro IV.



“Satanás observa a ascensão aos Céus”

Não se pense, porém que a dimensão visual de *Paradise Lost* foi uma descoberta de Martin; veja-se, por exemplo, a sua reiterada inserção no âmbito de uma estética barroca (posteriormente confirmada pela convocação de Milton por parte de Eisenstein). De acordo com a leitura disfórica de Camille Paglia (*Sexual Personae*), Milton não se liberta nem de Spenser nem dos constrangimentos da sensibilidade barroca; o que a conduz à sua asserção radical de que *Paradise Lost* é “um Laocoön barroco”.

Segundo Wylie Sypher (*Four Stages of Renaissance Style*), *Paradise Lost* constitui uma expressão literária superior desta estética que só encontraria análogo na arquitectura de Bernini. Com efeito, os cenários do épico miltoniano participam ostensivamente do discurso barroco. No seu seio inscrevem-se as figuras recorrentemente colocadas em acção e eventual oposição: o conflito entre Satanás e Cristo no Céu; o diálogo entre Rafael e Adão no Jardim do Paraíso; o passeio de Adão e Eva; o encontro de Satanás com o Arcanjo; o exílio de Adão e Eva. No plano estritamente visual constata-se que estas figuras podem, ainda, ser reveladas numa escala aumentada no seio de uma multidão, como Satanás no Concílio onde pre-domina sobre os outros seres infernais (citei, acima, a figuração do “Pandemonium”), ou quando confronta o Pecado e a Morte: a massa surge em tensão e equilíbrio perante a massa. Recorde-se a concepção visionária suprema do Inferno em “A ponte sobre o Caos”, de Martin, que, na

sua génese, ecoa os versos de Coleridge em *Kubla Khan*; neste caso acentua-se uma tensão entre a densidade material e o carácter etéreo do espaço. Destaca-se, porém, a exuberância sensorial na convocação dos corpos (Adão e Eva) e do espaço (IV. 689-743); à semelhança da personagem por si delineada - Adão, Milton cede perante a intensidade da imagem física de Eva.

Afinal, o barroco parece ensaiar o alcance do espírito através dos sentidos. Trata-se de um irónico paradoxo, já que a ética de moderação puritana, subscrita por Milton, era aversa à veneração de imagens (numa resposta ao concílio de Trento). Contudo, em *Paradise Lost* venera-se a mulher e o homem na sua condição humana; venera-se o corpo.

Após as incertezas e as angústias maneiristas, o discurso barroco pode dar ênfase à certeza e à segurança. Tal não significa, porém, que a controvérsia e o debate não estejam radicalmente presentes. Como acima referi, há um solo teológico instável que ecoa na ambiguidade e fluidez dos temas contemporâneos em debate; alguns exemplos: a predestinação e o livre arbítrio (cf. a estratégia de “racord” sustentada quer por palavras como Providência [I, V. 25] e Razão [III, v. 108], quer por expressões como ‘mercy, first and last’ [III, v. 131] e ‘livre arbítrio [II, v. 19] que são nucleares na tentativa de descodificação da Palavra); a doutrina das indulgências (III, vv. 478-93); a recusa da doutrina da gradação estática dos anjos (V, v. 750); a alquimia (VI, v. 514); as formas platónicas (VII, v. 557); a justificação pela fé (XII, vv. 408-9); a hierarquia da Igreja Anglicana (XII, vv. 515-24); a infalibilidade do Papa (XII, vv. 529-30). Na sua sobriedade, as Notas de Daniel Jonas à tradução de *Paradise Lost* iluminam algumas destas e outras convocações.

Poder-se-á dizer que *Paradise Lost* é percorrido por dois temas: um tema, no âmbito do transcendente, o conflito entre Satanás e Deus; e um outro, a nível humano, o da afirmação do eu por Adão e Eva, com a consequente assunção dos riscos dela decorrentes e o seu impacto no corpo. A reflexão sobre o livre arbítrio é transversal a estes dois temas (por exemplo: “sendo embora arbítrio meu/ Não incorrer no mal” [VIII. Vv335-6]). Para além da estrutura assente numa narração, há, deste modo, uma outra delineada através de vocábulos que convocam o conflito interior das personagens e as mutações que a este nível vão ocorrendo (a estratégia de “racord” acima citada). De alguma forma elas encontram paralelo na contaminação das vertentes épica e trágica nucleares no poema: a mutação de Lucifer em Satanás, e o percurso que conduz à queda de Adão e de Eva.

Um dos primeiros críticos do poema, John Dryden acentuaria o seu desvio face à tradição aristotélica, destacando o carácter nuclear da personagem de Satanás, a qual eleva à condição de herói. Será na esteira de Dryden que os românticos o consagrariam na sua condição de herói. É, aliás, desde há muito, comum, entre os leitores deste poema (o autor destas linhas foi, também ele, “educado” nesta tradição), a noção de que Satanás se afigura muito mais sedutor do que Deus e daqueles que à Sua imagem e semelhança foram criados. Tal dever-se-á à intensidade melancólica do já mencionado solilóquio de Satanás nos versos 32 a 113 do Livro IV. Será também nesse sentido que Harold Bloom (*The Western Canon*) vê Macbeth como precedente e condicionador desta personagem, ambos *vítimas da imaginação*. Por extensão freudiana, Milton surge constrangido face à presença forte e parental de Shakespeare. Com Bloom escreve-se, afinal, mais um capítulo da recepção do poeta no âmbito da crítica anglo-saxónica, algo que Daniel Jonas muito bem sintetiza na Nota Introdutória. Justificar-se-ia, no entanto, a referência quer a John Dennis, devido ao facto de este ter assinalado o desvio intencional de Milton face à épica convencional, quer a Joseph Addison pela ênfase por este atribuída ao sublime, numa antecipação das leituras românticas. Refira-se que, apesar de sintética, a recensão de Daniel Jonas não deixa de citar a generalidade das personagens marcantes desta recepção, as subtilezas com que, ao longo dos tempos, elas acolheram tanto o poeta (veja-se o desconforto face ao seu puritanismo republicano, excêntrico no seio de uma tradição monárquica anglicana) como o seu poema, e a inscrição destes olhares em agendas pessoais. O caso de T. S. Eliot é, a este nível, exemplar, e encontra-se rigorosamente identificado. Não creio, todavia, que o leitor menos familiarizado com as subtilezas desta tradição crítica compreenda alguma ironia elíptica com que Daniel Jonas as evoca (por exemplo, o polémico significado histórico e político da expressão eliotiana “dissociação de sensibilidade” ficará por explicitar perante o *wit* da asserção: “[q]uer ..., no fundo, Eliot dizer que Milton nos embotou o olfacto.” [x]).

Com diferentes ênfases, essa crítica não deixa de reconhecer a importância do conflito interior de Satanás. Refira-se, porém, que, à semelhança do que sucede com Adão e com Eva, ele é indissociável do livre arbítrio, o qual conhece em Milton uma leitura puritana peculiar que o distingue, entre outros, de Lutero e Calvino. Esse livre arbítrio é revelado pelo próprio Satanás (II, v 19) ao afirmar a sua escolha. A liberdade de escolha foi, afinal, legada por Deus aos que criou. Refere Ele mais adiante: “Decretaram-se / A si o motim, não Eu; se Eu previ / A

presciência não tem parte na culpa” (III, vv. 117-9). Algo de idêntico se passa face a Adão, como é referido no Argumento do Livro III: “tendo criado o homem livre e apto a resistir ao tentador; no entanto, declara o seu propósito de graça com respeito a ele, em virtude de não ter agido por maldade própria, como Satanás, mas por ter sido por este seduzido.” (Refira-se que a NOTA ao início do Livro III informa do debate teológico convocado nos versos iniciais).

A liberdade de escolha implica responsabilidade, desencadeando o conflito face às opções que se colocam às personagens. A subversão da ordem inicial surge na essência de Satanás, ao mesmo tempo que coloca o conflito no cerne da escolha: “profundo Inferno / Recebe o novo dono, o que traz / Mente por tempo ou espaço não trocável. / A mente é em si mesma o seu lugar, / Faz do inferno Céu, faz do Céu inferno.” (I, vv. 251-5) (Não se entende o critério que preside à ênfase da maiúscula em “Céu” quando esta está ausente do original. Algo de idêntico sucede mais adiante, I, v. 348, com “Sultão”). Trata-se de um processo interior, de reflexão gradual, no sentido de uma síntese que se vai desenrolando perante o olhar do leitor; alguns exemplos: “Melhor reinar no inferno que no Céu / Servir” (I, vv. 263-4), “quem irá / Leva o peso que sobra da esperança.” (II, vv. 415-6); “Do bem e do mal muito então falaram, / De ventura e angústia derradeira” (II, vv. 562-3); “com consciência má me ralam / Que repouso ou descanso não encontro.” (II, vv. 801-2) Por fim, Satanás hesita (II, v. 910). É na sequência de todo este raciocínio que, no prólogo ao seu famoso solilóquio, se alcança um climax, não a nível da acção, mas sim a nível do conflito interior: “Turbam-no horror, dúvida, / Nos seus encapelados pensamentos, / E em baixo o inferno nele, que nele o inferno / Ele traz” (IV, vv. 18-21). Alguns versos depois é já “humanizado” que emerge perante os olhos de um leitor ao qual se avizinha: “em ponderação funda suspira” (IV, v. 31). Assim se cria uma empatia e uma disponibilidade para que ele, bem mais próximo de nós, no solilóquio, confesse a sua ansiedade.

Naturalmente diferente é a forma como Adão e Eva lidam com o livre arbítrio. Enquanto Satanás surge, desde o início, num estado de guerra civil interior, Adão e Eva irão transitar de um estado de tranquilidade absoluta para um outro em que esta foi rasurada. Numa antecipação de Freud, o sonho revela o estado inicial [“No seu sono quiçá sem ansiedades.” (IV, v. 791)] e a premonição face à Queda [veja-se o sonho de Eva: “esta noite, / E tal noite jamais passei, sonhei, / Se sonho é, não contigo [Adão], nem com coisas / Costumeiras, passadas

ou futuras, / Mas com preocupações, culpas, que à mente / Nunca acostaram antes” (V, vv. 30-5). A estes versos regressarei adiante.

O percurso até à Queda é acompanhado de uma reflexão em torno do livre arbítrio, da possibilidade de escolha, da importância da responsabilidade individual: “dele [Adão] a felicidade é seu arbítrio, / Ao livre arbítrio seu deixada, livre / Mas mutável” (V, vv. 35-7) ; “E bom te fez, porém perseverança / Deixou em teu poder, fez-te a vontade/ Livre por natureza, e não regida / Por sorte inextricável .../ ...; quer-nos voluntários / Não forçados” (V, vv.525-30). Por seu turno, Adão revela a consciência deste facto: “sendo embora arbítrio meu / Não incorrer no mal” (VIII, vv. 335-6); “livre deixou Deus o querer, que é livre / O que obedece à razão” (IX, vv. 351-2). A consequência, o castigo, decorre logicamente de uma assunção baseada na liberdade: “De livre escolha Deus te quis, e quis-te / P’ra servo, e se a graça foi teu prémio, / Teu castigo é por isso justo arbítrio.” (X, vv. 766-8)

Todo este processo foi construído e desvendado através da função primordial e paradoxal do discurso. Se, por um lado, é através dele que Adão designa os seres no Jardim, assim captando a sua essência, por outro, a ele se deve a sedução e a Queda: “contudo soava bem, / E com dicção suasória começou.” (II, vv. 117-8) E é do processo de queda que trata *Paradise Lost*. A expulsão do Jardim não significará, porém, a rasura de uma identidade primeira que aproxima o Homem de Deus: “se a substância em nós divinal é, / E não cesse de o ser” (II vv. 99-100) Ela significa, sim, a descoberta da mortalidade, da linearidade do tempo, e, consequentemente, da melancolia: “no lugar do ar juvenil, / Alegre e optimista, reinará / Uma melancolia fria e seca / P’ra te vergar o espírito” (XI, vv. 342-5).

Num passo de *Sexual Personae* dedicado a Milton, Camille Paglia afirma que *Paraíso Perdido* só pode ser lido em inglês. Esta asserção indicia a dificuldade de tradução do poema, algo com o qual Daniel Jonas naturalmente se confrontou. Será, por isso, de registar a opção por “uma tradução que tentasse operar uma correspondência verso a verso, que a um verso inglês ligasse um torso informativo equivalente em português.” (xvii) Será também de registar a opção legítima pelo “verso decassílabo (e tanto quanto possível heróico) no texto português [que] parte do entendimento da sua centralidade não só formal mas também conceptual.” (xvi-xvii) Poder-se-á, todavia, inquirir se uma opção mais “heterodoxa” pelo alexandrino não permitiria uma maior expansão vocabular que por certo evitaria o recurso à elipse e consequente omissões de referências

relevantes (cf. um exemplo entre outros, “e deuses”, em vez de “e todos os seus deuses” I, v 489).

Não se entende o critério que preside à ênfase da maiúscula em “Céu” nos versos “A mente é em si mesma o seu lugar, / Faz do inferno Céu, faz do Céu inferno.” (I, vv. 251-5), quando esta está ausente do original. Há ainda exemplos de ênfase em conceitos ausentes em inglês. Veja-se o já mencionado sonho de Eva: “esta noite, / E tal noite jamais passei, sonhei, / Se sonho é, não contigo [Adão], nem com coisas / Costumeiras, passadas ou futuras, / Mas com preocupações, culpas, que à mente / Nunca acostaram antes” (V, vv. 30-5). Ora, a tradução acentua o sentido de culpa, conceito que não se encontra explicitamente presente no original: “offence and trouble”. Perguntar-se-á, finalmente, por que motivo enunciações “contidas” e “decorosas” como “Satan stood unterrified” e “Satan turning boldly” dão lugar, respectivamente, às peculiares “se quedou Satã sem cólicas” (II, v. 707) e “Satã com venta ousou” (II, v. 968).

Nestes breves exemplos sintetizo aqueles que considero serem os aspectos mais questionáveis deste trabalho que dá a conhecer ao leitor de língua portuguesa um texto fundamental da poesia inglesa.