



Da Perda à Reconquista: uma Apresentação do *Paradise Regained* de John Milton

Guilherme Gontijo Floresⁱ (UFPR)

Adriano Scandolaroⁱⁱ (UFPR)

Vinícius Barthⁱⁱⁱ (UFPR)

Resumo: Este artigo se apresenta como uma introdução à nossa tradução coletiva, realizada em 2011, porém ainda não publicada, do poema *Paraíso Reconquistado*, de John Milton. Em sua estrutura tripartida, ele aborda, primeiramente, as relações entre o *Paraíso Reconquistado* e o poema que o antecede, o influente épico sobre a queda do homem que é o *Paraíso Perdido*; depois, na sequência, o trabalho minucioso de Milton com a linguagem de modo a dobrar o gênero épico ao tema do combate, não mais físico e grandiloquente, mas humilde, retórico e espiritual; e, por fim, explicamos o processo técnico e psicológico pelo qual se deu a tradução poética coletiva dos seus 2.070 versos em português. Ressaltamos, assim, questões acerca de sua composição, interpretação e gênero para apresentar um poema largamente desconhecido a um público brasileiro.

Palavras-chave: épica, literatura inglesa, barroco, tradução poética.

Abstract: This paper presents itself as an introduction to our collective translation, completed in 2011, but still unpublished, of John Milton's poem *Paradise Regained*. In its tripartite structure, it approaches, firstly, the relations between *Paradise Regained* and its prequel, the influential epic poem about mankind's Fall that is *Paradise Lost*; then, Milton's thorough work with language, so as to bend the epic genre to the theme of a different sort of combat – humble, rhetoric and spiritual instead of physical and grandiose; and, lastly, we aim to explain the technical and psychological process under which the collective poetic translation of its 2,070 lines into Portuguese took place. We highlight, in this manner, issues regarding its composition, interpretation and genre, so as to present a widely unknown poem to a Brazilian audience.

Key-words: epic, English literature, baroque, poetic translation.

As últimas obras de John Milton (1608-74) foram publicadas em 1671, num só volume intitulado *Paradise Regained. A Poem In IV Books. To which is added Samson Agonistes. The Author John Milton (Paraíso Reconquistado. Um poema em IV livros. Ao qual se acrescenta Sansão agonista. O autor John Milton)*; sabemos que a obra já havia sido liberada para publicação em 2 de julho de 1670, mas não sabemos muito sobre as datas de composição. Sobre o contexto, Knoppers faz um notável resumo:

Um reino e uma corte amplamente vistos como luxuriosos e dissolutos. Conflitos sobre a soberania, excessos financeiros e uma corte que parecia tolerar o papado. Uma situação doméstica em que a repressão apenas parecia reforçar a resolução dos não-conformistas. Casos da corte amplamente divulgados, que mostravam atos parlamentares contra dissensão como uma ameaça à liberdade, à propriedade e aos direitos ingleses. Nesse contexto de inquietude, resistência e debate – mais do que simples derrota – Milton publicou sua épica breve e sua tragédia clássica (2009, p. 583)¹.

Assim, é importante notar a possibilidade do interesse de Milton por seu próprio tempo, embora as duas obras trabalhem de modo alusivo e metafórico, apresentando mais questões morais de cunho geral. Aqui, não trataremos em especificidade dessa complexidade constitutiva das obras, e sim da sua construção genérica. Quanto à retomada que o *Paraíso reconquistado* faria em termos literários, à épica anterior de Milton, há especulação sobre uma suposta fala de Thomas Ellwood, em 1665, a Milton perguntando “*Thou hast said much of Paradise lost, but what has thou to say of Paradise found*” (“Disseste muito sobre o Paraíso perdido, mas o que tens a dizer sobre o Paraíso encontrado?”, *apud* HANFORD, 1926, p. 268), numa clara ironia com o *Paraíso perdido*, que ainda sequer havia sido publicado; então em 1666 ele teria tido a primeira oportunidade de ver uma versão do novo poema, como resposta ao seu pedido; no entanto o sobrinho de Milton, Edward Phillips, afirma que o poema só teria sido iniciado após a publicação do *Paraíso Perdido*. Independentemente das datas, podemos ter certeza que o plano do *PP* é anterior, bem como seu começo; mas que *PR*, ainda que começado após a conclusão do anterior, guarda, para além do título, uma similaridade muito grande, quanto a estilo, construção épica, diálogos genéricos, etc. como seu precursor. De modo similar, podemos dizer que *PP* exigia, como narrativa, uma continuidade: é claro que ela poderia ser suprimida com os

¹ Mais sobre o período e vida de Milton, cf. Campbell & Corns, 2009.

conhecimentos do leitor sobre a vinda de Cristo; mas sua continuidade como nova representação da tentação é perfeitamente encadeada na estrutura pré-estabelecida do *PP*.

Em primeiro lugar, sabemos que o *PR* sempre foi considerado muito inferior ao *PP*; mesmo estudiosos como Marjorie Nicolson tendem a insistir sobre o resultado infeliz da continuação. No entanto, é bom lembrar como o próprio Milton não julgava desse modo, segundo seu sobrinho, e dava a entender que considerava *PR* sua grande obra. Geralmente esse tipo de conclusão avaliativa é ingênuo, pois tende a criticar a continuação pelos méritos do primeiro poema; quando, apesar das similaridades, temos duas construções bastante diversas quanto à poética. Nesse sentido, julgamos importante, como John Rogers (2009), tentar avaliar alguns critérios para criticar mais seriamente a obra:

Certamente, a primeira coisa que notamos ao ler a sequência do *Paraíso Perdido* é a diferença radical do seu estilo. A textura retórica do *Paraíso Reconquistado* constitui, quiçá, seu maior afastamento do *Paraíso Perdido*. E, embora a maioria dos leitores do *Paraíso Reconquistado* julgue-o menos agradável estilisticamente do que o *Paraíso Perdido*, Milton indiscutivelmente impôs sobre o seu estilo poético e sobre as suas inclinações literárias gerais acerca de um modo visionário de mitopoiese uma série deliberada de restrições. Este poeta podou suas longas e divagantes sentenças em declarações mais breves e menos equívocas, substituindo a luxuriante polivalência dos símiles épicos, que tanto marcavam a qualidade ornamental do *Paraíso Perdido*, com a austeridade puritana do argumento simples e da afirmação de fato (p. 590).

Isso não implica necessariamente uma afirmação equivocada como a de Nicolson (1964, p. 324), de que “a intrincada tessitura do *Paraíso Perdido* tornou-se simples e sem adornos.” Ou que “aqueles que julgaram o estilo latinizado e retórico do *Paraíso Perdido* não encontrarão tal problema no *Paraíso Reconquistado*, em que a linguagem é quase dura em sua simplicidade” (*ibid.*). Não se trata, absolutamente, disso². Por isso a necessidade de começarmos este estudo pela relação entre *Paraíso perdido* e *Paraíso reconquistado*.

É de saber geral entre os estudiosos de Milton que ele planejou por muitos anos seus *magna opera*, que teve vários planos diversos, que os anotou no manuscrito de Trinity ou Cambridge (escrito entre 1640 e 1642, quando o poeta tinha seus trinta e poucos anos, ainda 20 anos antes da publicação do *Paraíso Perdido*, de 1667): dentre alguns textos, temos

² O que Rogers afirma (na citação anterior) não diz respeito aos maneirismos sintáticos, ou à seleção vocabular de gosto latinizado, como trataremos mais adiante; mas, mais especificamente à retórica de referências, símiles, etc.

cerca de 100 projetos, todos apontando para dramas, inclusive como temáticas arturianas. Tudo nos leva a crer que o poeta teria feito também uma lista como possíveis épicas, tal como a ideia de uma *Arturiáda*, contando os feitos da Távola Redonda como épica de formação inglesa, a partir de uma viagem troiana até as margens da Inglaterra; tema que parece instigar Milton também em seus textos em prosa, como *Apology for Smectymnuus* e *Reason of Church government*. É provável que esse plano tenha sido descartado porque não se enquadrava no desejo de temática “verdadeira” que Milton pretendia utilizar; já que os feitos de Artur são ligados, no mais das vezes, à ideia de lenda infundada. Na lista do manuscrito de Trinity, nós temos também a indicação de uma peça intitulada *Adam unparadised* (*Adão desparadizado*), obviamente sobre o tema da Queda. O tema, ligado à fé puritana de Milton, não correria o risco de se construir como mera “lenda”, tal como ciclo arturiano. Talvez essa seja a virada para uma épica cristã. No manuscrito, ela é uma das mais desenvolvidas, apresentando *dramatis personae*, algumas falas e uma estruturação em 5 atos; além disso, Milton já havia preparado um plano de cenário e alguns rascunhos para o texto, com a inserção de coros entre as falas, e a presença de figuras abstratas como personagens, tais como Sabedoria, Justiça, Misericórdia, Consciência, Doença, Morte, etc. (algumas, como principalmente a Morte, presentes no *PP*).

Nós sabemos também, por meio do sobrinho de Milton, Edward Phillips, que escreveu uma biografia do tio, que:

O tema foi elaborado como uma tragédia, e no quarto livro do seu poema há seis versos, que muitos anos antes de o poema ser iniciado, foram apresentados para mim e alguns outros, como planejados para serem a abertura da dita tragédia (*apud* NICOLSON, 1964, p. 180).

Citamos aqui os 10 primeiros versos, que aparecem na boca de Satã, como uma apelação ao Sol (*PP* IV, 32-41), citados pelo próprio Phillips:

*O thou that with surpassing Glory crown'd,
Look'st from thy sole Dominion like the God
Of this new World; at whose sight all the Stars
Hide thir diminisht heads; to thee I call,
But with no friendly voice, and add thy name
O Sun, to tell thee how I hate thy beams
That bring to my remembrance from what state
I fell, how glorious once above thy Sphere;
Till Pride and worse Ambition threw me down*

Warring in Heav'n against Heav'n's matchless King

Tu, que, de glória amplíssimo coroadado,
 Olhando estás dessa área onde só reinas,
 Que pareces o Deus do novo Mundo,
 A cuja vista todas as estrelas
 A própria face ocultam respeitosas...
 A voz dirijo a ti, não como amigo,
 Porém sim articulo, ó Sol, teu nome
 Para te assegurar quanto aborreço
 Tu luz que à lembrança me recorda
 O ledado estado de que fui banido!
 De tua esfera muito acima outrora
 Glorioso me assentei; porém, ousando
 Guerrear nos Céus, dos Céus o Rei supremo,
 De lá me arrojaram a ambição, o orgulho
 (trad. Lima Leitão).

A data presumida dessa leitura é *circa* 1642; mas não temos como confirmar a hipótese. De qualquer modo, pela datação, podemos supor que Milton só começou a épica depois de cego, com ajuda do sobrinho como coeditor. Se assim acreditarmos em Phillips, podemos imaginar que também outras partes da tragédia foram incorporadas à épica. Nos esboços que podemos comparar, encontramos muitas cenas similares à conversa entre Rafael e Adão no canto V (embora apareça no esboço Miguel); há referências à batalha no Céu e à criação do mundo (cantos VI e VII); a troca de acusações entre Adão e Eva (canto XI), dentre outras similaridades. Mas não havia a figuração de Deus e do Messias na peça; coisa que se tornava mais realizável numa narrativa épica. Como, porém, Milton fez essa transição é difícil afirmar.

Seguindo nossa questão genérica, podemos afirmar que o profundo diálogo que Milton estabeleceu entre drama e épica no *Paraíso perdido* já é uma temática recorrente; basta consultar os breves estudos de Merritt Hughes (1957), Marjorie Nicolson (1964), já com cerca de 50 anos, ou John Leonard (2000), para percebermos como o assunto tem sido estudado. A questão se explicita para o leitor quando ele nota quantos diálogos preenchem o texto (o canto II tem um debate entre demônios, o canto III entre os celestes; a narrativa dos feitos divinos, do canto V ao VIII, está inteira dentro de um diálogo, a cena da tentação no canto X, etc.). O resultado é uma peça muito grande para o palco e também muito diversa na sua construção poética; mas, se considerarmos a mistura genérica, fica patente que estamos diante de uma épica trágica: a Queda do homem, espelhada na Queda de Satã,

é uma peripécia que afeta o destino de toda humanidade subsequente, ao mesmo tempo em que explica a existência do mal no mundo, sem atribuí-lo diretamente a Deus – um problema teológico que aflige os pensadores cristãos há séculos. “Mas o *Paraíso Perdido* não é um drama; é uma épica construída através de dramas. Está claro que se trata de uma épica. Ele começa como começam a *Ilíada* e a *Eneida* [...]” (HUGHES, *op. cit.* p. 1973). Há relações inegáveis entre os personagens de Prometeu, de Ésquilo, e do Satã de Milton; embora (ao contrário da leitura romântica) Satã não seja um personagem tão admirável quanto Prometeu. A semelhança constitutiva se torna óbvia se compararmos o trecho já citado de Satã com a primeira fala de Prometeu, em Ésquilo (vv. 88-93); não há sequer necessidade de uma comparação minuciosa:

ὦ δῖος αἰθήρ καὶ ταχύπτεροι πνοαί,
ποταμῶν τε πηγαί, ποντίων τε κυμάτων
ἀνήριθμον γέλασμα, παμμῆτορ τε γῆ,
καὶ τὸν πανόπτην κύκλον ἡλίου καλῶ.
ἴδεσθέ μ' ὅα πρὸς θεῶν πάσχω θεός.

Ó divino fulgor e velozes alados ventos
E fontes de rios e inúmero brilho
De ondas marinhas e Terra mãe de todos,
E invoco o onividente círculo do Sol.
Vede-me que dos Deuses padeço Deus
(trad. Jaa Torrano).

Igualmente, nós podemos retrazar uma série de obras dialógicas que fundam um gênero no qual provavelmente Milton teria bebido. Há uma série de peças sobre o mistério, como *Adamus exul* (*Adão exilado*) de Hugo Grócio e *L'Adamo* de Giambattista Andreini³. Para além da temática da Queda pelo pecado, os textos também compartilham a falha de Adão em seu amor desmesurado por Eva; a troca de injúrias entre os dois depois da Queda, com o risco do fim da humanidade. Além deles, temos uma grande série de peças da Contra-Reforma, com temática similar, e, indiscutivelmente, a influência do *Livro de Jó* é fundamental, inclusive por sua característica dialógica.

³ Há também a possibilidade de influência de outras obras, como *Lucifer* de Joost van den Vondel, e *Adamo caduto* (*Adão caído*) de Serafino della Salandra. Para além disso, podemos apontar também *The Faerie Queene*, de Spencer, sobretudo livro II, canto VIII, com a tentação de Guyon; e *Christ's Victory and Triumph*, de Giles Fletcher.

Em sua estrutura, o poema é sem dúvida profundamente inspirado pelo Livro de Jó, que, como vimos, Milton encarava como um modelo de épica mais breve. Milton traça um paralelo entre a tentação de Cristo e a tentação de Jó, no livro, vv. 146 e ss. As duas obras têm a característica comum de progredirem sobretudo pelo diálogo com breves passagens narrativas, introdutórias, conclusivas e conectivas (HANFORD, *op. cit.* pp. 272-3).

Por fim, temos a influência da *Divina Commedia* de Dante, uma épica cristã baseada sobretudo numa exposição dialógica entre o personagem de Dante e seus dois guias, Virgílio e Beatriz, e as diversas personagens míticas e históricas que encontra durante sua viagem pelo Inferno, Purgatório e Céu⁴.

A influência de Dante pode ser ainda mais sentida no *Paraíso Reconquistado*; se o *PP* é uma tragédia, com seu movimento para a ruína do homem originada na Queda por meio do pecado; o *PR* é necessariamente a contraparte cômica (aqui, no sentido dado por Dante para sua *Commedia*, um movimento que termina com o relaxamento da tensão trágica, num movimento análogo ao dos finais felizes das comédias das tradições anteriores), em que a Queda original é restaurada na segunda grande tentação, sobre a figura redentora de Cristo, capaz de vencer Satã e estabelecer a nova aliança entre Deus e os homens. O final feliz é o que dá sentido à humanidade, depois da depressão da Queda; diferentemente de Satã, o homem ainda tem a escolha entre o bem e o mal. Assim, o diálogo travado entre Jesus e Satã representa as diversas facetas entre o bem e o mal, com a vitória suprema do bem encarnado em Jesus. A necessidade dessa continuação está já anunciada no canto III de *PP*, quando o Messias se dispõe ao sacrifício em nome da humanidade, assim que Deus informa ao Céu que o homem há de cair e sofrer a Morte pelo Pecado. Agora cabe a nós ver de que modo a estrutura dramática do *PP* é radicalizada em *PR*.

Em primeiro lugar, a seção dialógica do poema é imensa; o narrador quase se apaga e dá lugar a diversas falas (nesse sentido, *PR* está para a *Odisseia* tal como *PP* está para a *Ilíada* de Homero) que tomam boa parte do corpo do texto. Para além disso, *PR* já tem mais possibilidade de caber numa peça, já que tem apenas cerca de 2000 versos, menos de um quinto do *PP*, e sua estrutura dialógica é muito mais simples, fica praticamente encerrada nos diálogos entre o Messias e Satã. A base bíblica para todo o poema é a tripla tentação de Cristo no deserto, em *Lucas*, também presente em *Mateus*; mas *Lucas* tem prioridade por

⁴ Importante notar também que, no manuscrito de Trinity, Milton elencou a possibilidade de uma peça intitulada *Christus Patiens* (*Cristo resistindo*), que poderia já conter o germe de *Paradise Regained*.

deixar a tentação do pináculo para o fim. A estrutura do poema, portanto, é bem simples: Satã faz três tentações para Cristo: 1) ceder à fome e aceitar os alimentos produzidos por Satã; 2) usar seu poder para deter poder secular sobre os homens e por fim a glória; e 3) lançar-se do alto do pináculo do templo de Jerusalém, com a confiança de que será salvo pelos anjos. Ela representa os três pecados principais: gula, cobiça e vaidade. Esses três pecados são desdobrados: no primeiro, da gula, também está a questão da fé na providência (quando Satã oferta alimentos e um banquete); na cobiça estão a ambição, a vanglória, a luxúria, por oposição à temperança demonstrada por Cristo; por fim, na vaidade. A complexidade do diálogo épico, portanto, está no modo de representar a principal batalha como uma disputa entre dois polos opostos; ao mesmo tempo em que o próprio Cristo precisa carregar consigo a dupla existência de divino e humano. Daí que o diálogo filosófico, mais do que precisamente a tragédia ou a comédia antiga, é que pode funcionar como base genérica de fusão com a épica neste poema.

Em primeiro lugar, a grande disputa está centrada nas três tentações, que se desdobram em Milton sobre outros problemas correlatos, que precisam, para além de uma mera negação, de uma justificativa para tal negação: Cristo deve, afinal, não apenas recusar as ofertas de Satã, mas também demonstrar como tais ofertas são falaciosas, embora na aparência possam ser razoáveis. A técnica de Cristo é, portanto, a da refutação filosófica do que é apresentado pelo Inimigo; mas a filosofia de Cristo não pode se aliar aos preceitos da lógica antiga, ou de sua metafísica e sua ética. Cristo filósofo é, acima de tudo, um teólogo *avant la lettre*, capaz de utilizar os conhecimentos filosóficos greco-romanos, de discursar sobre o uso da retórica, sobre a vaidade dos feitos bélicos, ou do orgulho pelo saber que demonstram os filósofos. Nós temos aqui uma *contra-filosofia*, um saber que recusa o saber, ou a confiança no saber, e estabelece na fé seu fundamento básico de saber, ou de sabedoria; problema que está apresentado sobretudo no livro IV, quando estamos chegando ao clímax da obra.

Esse é um problema que também aparece no *PP*, quando Rafael responde a algumas perguntas de Adão:

*To ask or search I blame thee not, for Heav'n
Is as the Book of God before thee set,
Wherein to read his wondrous Works, and learn
His Seasons, Hours, or Days, or Months, or Years:*

*This to attain, whether, Heav'n move or Earth,
Imports not, if thou reck'n right; the rest
From Man or Angel the great Architect
Did wisely to conceal, and not divulge
His secrets to be scann'd by them who ought
Rather admire
(VIII, 66-75)*

Tuas indagações, tuas perguntas
Eu não condeno. Os Céus, que a ti se mostram,
São do supremo Deus o livro aberto,
Onde de suas obras os prodígios
Ler podes e aprender como se medem
As horas, dias, meses, quadras, anos.
Logo que isto alcançares, não te importe
Se o Céu se move ou se se move a Terra,
Ou se a respeito tal tu bem calculas:
Do Arquitecto imortal a augusta ciência
Esconde tudo o mais de homens e anjos,
E seus grandes segredos não divulga
Aos exames dos que antes só deviam
Admiração humilde tributar-lhes
(trad. Lima Leitão).

O saber é incentivado por Deus, mas é também limitado; e aqui Milton parece estar muito preocupado com a epistemologia do seu tempo, com as grandes perguntas sobre o formato da Terra, com as revoluções operadas pela divulgação das teorias de Kepler e Copérnico, etc. (Milton chega mesmo a considerar a possibilidade de vida em outros planetas, vv. 144-5). A solução não é condenar tais saberes como errôneos, sobretudo se os fatos tendem a comprovar sua veracidade, mas questioná-los enquanto saber necessário, já que Deus não teria se preocupado em dar as ferramentas necessárias para atingir tal saber. De modo similar, mais adiante no mesmo canto, Rafael também afirma, v. 168: *Leave them to God above, him serve and fear* ("Deus na altura dos Céus mui bem o entende. / Temer, servir a Deus, a ti só cumpre." trad. Lima Leitão). Assim, o principal problema filosófico do saber, no *PP*, é a epistemologia, ou delimitar o campo do saber humano, dentro da perspectiva da teologia. Quando chegamos ao *PR*, nós temos finalmente o debate ético, que inclusive envolve a epistemologia indicada anteriormente; e é do conceito de livre-arbítrio que todo diálogo depende:

*Thine and of all thy Sons
The weal or woe in thee is plac't; beware.*

*[...] stand fast; to stand or fall
Free in thine own Arbitrement it lies.
Perfet whithin, no outward aid require;
And all temptation to transgress repel
(PP IV, vv. 637-43).*

De ti, dos teus filhos, dita e desdita
Em ti postas estão, de ti dependem
[...] livremente mandas
No arbítrio teu, em tua mão possuis
Firmeza ou queda. Basta-te a ti mesmo;
Não precisas pedir auxílio estranho:
A tentação de transgredir repele
(trad. Lima Leitão).

No entanto Rafael não ensina, ou melhor, se recusa a ensinar os meandros da moral, confiante nos dons internos dados por Deus ao homem. É dependendo do livre-arbítrio de Adão que ocorre a Queda; por isso, não podemos tratá-lo como mera marionete nas mãos de Deus e do Diabo: ele é uma figura importantíssima para retratar o dilema do humano diante da cisão de forças que se opera no mundo. É, afinal, na figura de Cristo que Milton repassa a moral, a ética cristã para se reconquistar o Paraíso. Por isso, não devemos nos assustar se vemos Jesus comentar saberes que provavelmente ele não teve oportunidade de estudar (uma suposta quebra de verossimilhança humana): ele também é Deus, e onisciente ele pode dialogar sobre qualquer assunto⁵. Do mesmo modo, não devemos nos espantar se a crítica aos filósofos é tão severa. Eis a penúltima proposta de Satã (PR IV, vv. 225-32):

*All knowledge is not couch't in Moses' law,
The Pentateuch or what the Prophets wrote;
The Gentiles als know, and write, and teach
To admiration, lead by Nature's light;
And with the Gentiles much thou must converse,
Ruling them by persuasion as thou mean'st,
Whithout thir learning how wilt thou whith them,
Or they with thee hold conversation meet?*

Pois nem todo saber está na Lei
De Moisés, *Pentateuco* ou nos Profetas;

⁵ Há um certo problema nessa afirmação. Pela teoria da cristologia ariana, que defendia Milton em seu *De doctrina Christiana*, o Cristo foi criado por Deus Pai, e não é parte de uma Trindade, embora exista muito antes do nascimento propriamente dito de Jesus. Assim, a figura do Messias já aparece no *PP* como intermediário dos feitos de Deus (no canto III na assembleia celeste, ou nos cantos VI e VII, em que derruba as tropas de Satã e depois cria o mundo), mas sem sua onisciência. De qualquer modo, podemos afirmar sobre o seu conhecimento como entidade primordial, que existe antes dos seres humanos, e fundamental para a criação do mundo, segundo a leitura do próprio Milton sobre a abertura do evangelho de João.

O gentio também sabe, escreve e ensina
 Guiado pela luz da Natureza;
 Com os gentios tu deves conversar,
 P'ra que os governes por persuasão;
 Sem sua ciência, como hás de com eles,
 E eles contigo como hão de falar?

Satã propõe que Jesus deva dominar as artes da persuasão (a retórica) para convencer os pagãos e agregá-los à fé; o único modo seria, então, dominar o saber deles. Mas a resposta do Messias é uma recusa radical (IV, vv. 286-308):

*Think not but that I know these things; or, think
 I know them not, not therefore am I short
 Of knowing what I ought. He who receives
 Light from above, from the Fountain of Light,
 No other doctrine needs, though granted true;
 But these are false, or little else but dreams,
 Conjectures, fancies, built on nothing firm.
 The first and wisest of them all professed
 To know this only, that he nothing knew;
 The next to fabling fell and smooth conceits;
 A third sort doubted all things, though plain sense;
 Others in virtue placed felicity,
 But virtue joined with riches and long life;
 In corporal pleasure he, and careless ease;
 The Stoic last in philosophic pride,
 By him called virtue, and his virtuous man,
 Wise, perfect in himself, and all possessing,
 Equal to God, oft shames not to prefer,
 As fearing God nor man, contemning all
 Wealth, pleasure, pain or torment, death and life—
 Which, when he lists, he leaves, or boasts he can;
 For all his tedious talk is but vain boast,
 Or subtle shifts conviction to evade.*

Não penses que não sei tais coisas; pensa
 Que não as sei; pois nada a mim me falta
 Do saber que é devido; quem recebe
 Luz de cima, da fonte dessa luz,
 Não quer doutrinas, mesmo que legítimas;
 Estas são falsas, pouco mais que sonhos,
 Conjecturas, tolices, não têm base.
 O primeiro e mais sábio professava
 Que só sabia nada mais saber;
 O segundo caiu em sutilezas;
 Outro descrê de tudo, até do óbvio;
 Fundem felicidade e virtude outros,

Mas virtude longeva entre riquezas;
 Outro, em prazer corpóreo e puro ócio;
 Fica o estoico no orgulho filosófico
 Que ele chama virtude; o seu virtuoso
 Sábio e perfeito em si, possui a tudo
 Igual a Deus, nem peja em promover-se,
 Não teme Deus nem homem, só despreza
 Bens, prazer, dor, tormento, morte e vida,
 Recusa o que enumera e assim bufona,
 Pois toda sua fala é de bufão,
 Ou troca a convicção para escapar-se.

Cristo começa sua resposta com a afirmação definitiva do seu saber, que tudo abarca e não carece de doutrinas, mesmo que legítimas. Essa fala já retoma a questão epistemológica previamente apresentada no *PP*: Cristo não precisa de um saber humano, mesmo que legitimado, por dois motivos: a) ele é divino em seu saber, sem a necessidade da especulação; e 2) como humano esse saber não tem a validade que o saber moral da fé pode oferecer. Daí ele começa a expor como conhece a filosofia grega e como não precisa dela, já que esta pouco passa de sonhos. Assim, da apresentação geral da refutação nós partimos para os particulares: o mais sábio dos gregos já assumia nada saber, clara referência a Sócrates via Platão, usando da sua própria ironia para desarmá-lo: como ele competiria com o Deus dos cristãos? Em segundo lugar, o discípulo de Platão, Aristóteles, tão apegado à definição e à categorização; para Cristo, esse trabalho conceitual é vão, filigranas de um saber inútil; em terceiro lugar a referência é a Pirro, fundador da escola cética, obviamente desprezível aos olhos de Cristo pela sua falta de fé como fundamento do saber; os epicuristas, com sua confusão entre felicidade e virtude, sobretudo dentro do prazer (e aqui Milton lê os epicuristas como hedonistas) quando no cristianismo o sofrimento em vida pode ser um sinal da felicidade após a morte; por último, o grupo mais dificilmente criticável por um cristão, os estoicos, recebe maior detalhe na crítica; o principal problema está em dois fatores: excesso de confiança no saber, e daí a vaidade (que o próprio Cristo terá de superar logo adiante) do conceito ideal do sábio estoico, um quase Deus na terra; em segundo lugar (e talvez o fator fundamental), fica a hipocrisia dos sábios, que não se comportam tal como pregam, um tema que já aparece muito nos diálogos de Luciano. A crítica continua ainda por mais de 50 versos, passando pela literatura e oratória pagã, por contraposição aos ensinamentos religiosos da *Bíblia*, como a poesia dos *Salmos*; e o saber menos afetado que se encontra na linguagem dos livros sapienciais.

Na prática da sua fala, Cristo já refutou o alimento contra o jejum desejado e a vanglória que poderia obter com feitos políticos, literários, ou sofisticos; resta, por fim, eliminar a vaidade. Assim, na última tentação do deserto, Satã leva Jesus ao mais alto dos pináculos de Jerusalém e exige que ele prove sua divindade, jogando-se do alto: o argumento é simples, se ele é Deus, não há risco de morrer, portanto ele pode demonstrar quanto quiser o seu poder. A resposta é tudo que poderia ser dito a Satã (IV, vv. 560-1):

*Also it is written
Tempt not the Lord thy God*

Também está escrito:
Não tentarás Senhor teu Deus.

Duas metades de versos, sem mais recursos formais de refutação filosófica, apenas a palavra sagrada, referência a *Deuteronômios* 4:16. Acima do drama ensaiado, acima do diálogo filosófico, a batalha épica do *Paraíso Reconquistado* é ganha pela fé no ensinamento bíblico. Diante da resposta, é Satã quem literalmente cai, reencenando fisicamente a cena da sua primeira queda (*PP* VI) bem como a queda da humanidade;

Satã, neste momento da sequência, fica novamente espantado, fulminado. Nessa surpreendente repetição do seu estado inicial de espanto, a identidade *deste* Filho de Deus com a *daquele* Filho de Deus – o heroico vice-rei do Pai, que com a carruagem do Pai fulminantemente conseguiu derrubar Satã e seus seguidores, *headlong themselves ... Down from the verge of Heaven* (*PP* VI, vv. 863-4) – foi estabelecida (ROGERS, *op. cit.*, p. 607).

Só que aqui, diante da sua nova queda, está aberto o *Paraíso*, dessa vez, *reconquistado*.

A tradição épica

É comum nos estudos a respeito da obra de Milton que nos deparemos com análises que coloquem o *Paraíso Reconquistado* como uma obra intencionalmente anexada ao enredo desenvolvido ao longo do épico *Paraíso Perdido*. É igualmente comum que aquele seja colocado aquém deste no que concerne à qualidade da dicção épica de Milton, nos

desenvolvimentos temáticos e na riqueza ilustrativa construída pela linguagem minuciosa do primeiro poema. Nesta seção, desenvolveremos algumas ideias acerca do modo como essa conexão entre os dois *Paraísos* é consumada, já que não é explícita a ponto de apresentar uma fluência contínua do enredo, e em que termos as duas obras podem estar de fato retomando, retratando, ou até mesmo pervertendo convenções da poesia épica tradicional.

Para isso, é necessário que se pense um pouco a respeito do estatuto da poesia épica no renascimento e pós-classicismo, contexto em que Milton elabora as suas próprias épicas, já distanciadas de um modelo estritamente antigo. É sabido que Torquato Tasso, por meio de seu *magnum opus*, *Gerusalemne Liberatta*, exerceu grande influência no modelo épico de composição de Milton. Este, tendo viajado pela Itália ainda em tempos de juventude e admirado o trabalho de Tasso, afirma de maneira patriótica que a língua inglesa é, também, digna do *Phoebus Apollo*, o que indica que já em momentos anteriores da carreira ele teria o plano da composição épica em mente⁶. O plano inicial proveniente dessa ideia acabou sendo, portanto, da composição de uma já mencionada *Arturiada*, ou o poema épico que recontasse os feitos gloriosos do rei Arthur no passado das terras britânicas, apontando para um futuro ainda mais glorioso. É de se imaginar que o modelo vigente para a escrita desse poema seria Virgílio, ainda que a influência de Tasso, e em alguma medida, de Camões, viesse a concretizar ali um modelo de épica da renascença. Tratemos brevemente dessas interconexões por meio de exemplos selecionados dos poemas, para que possamos, ainda que superficialmente neste momento, ver as operações de Milton sobre algumas convenções do gênero épico.

Primeiramente observaremos alguns elementos presentes no *Paraíso Perdido*, tal como elencados por David Quint. O primeiro exemplo é o do jardim do Éden como sendo uma releitura das ilhas Canárias de Tasso⁷:

*happy isles,
Like those Hesperian gardens famed of old,
Fortunate fields, and groves and flowery vales,
Thrice happy isles
(PP III, vv. 567-70).*

⁶ Para um debate mais minucioso sobre o assunto, cf. NICOLSON, 1970.

⁷ Um bom capítulo que analisa o tema é o de Quint, 1993, p. 248.

ditosas ilhas,
 Parelhas aos jardins de Héspero ingentes,
 Tão celebrados nas antigas eras
 Pelas delícias por ali gozadas
 Nos flóreos vales, nos amenos bosques
 (trad. Lima Leitão)

Também a viagem de Satã pelo Caos no livro II, em direção à ilha paradisíaca do Éden, encontra paralelos na épica, sendo comparada a uma jornada marítima odisseica (sendo o Caos '*a dark / illimitable ocean*'), que também ressoa outro poeta que traz grande contribuição a Milton enquanto modelo: Camões. Sobre isso, diz David Quint, dando grande importância ao papel do poeta português:

Enquanto a ficção de Milton retoma a de Tasso e outras viagens épicas anteriores – as de Odisseu, Jasão, Enéias e o Guyon de Spenser – seu subtexto principal é a jornada de Vasco da Gama em torno do Cabo da Boa Esperança em direção à Índia n'Os *Lusíadas* (1993, p. 253).

Com essa observação em mente, observamos o símile da viagem de Satã descrito por Milton, primeiramente explicitando o caráter odisseico da jornada e rememorando figuras da épica antiga:

*He ceas'd; and Satan staid not to reply,
 But glad that now his Sea should find a shore,
 With fresh alacritie and force renew'd
 Springs upward like a Pyramid of fire
 Into the wilde expanse, and through the shock
 Of fighting Elements, on all sides round
 Environ'd wins his way; harder beset
 And more endanger'd, then when Argo pass'd
 Through Bosporus betwixt the justling Rocks:
 Or when Ulysses on the Larbord shunn'd
 Charybdis, and by th' other whirlpool steard.
 (PP II, vv. 1010-20).*

Satã, sem demorar-se em responder-lhe,
 E alegre vendo que em tão vasto oceano
 Praia acharia, logo afoito se ergue,
 De fogo afigurando alta coluna,
 Todo cercado, no tumulto imenso,
 De horríveis danos, através dos choques
 Dos elementos que contínuo pugnam!
 (Exposta menos, entre as cruas penhas
 Que erriçam longe o Bósforo medonho,

A nau Argos vogou! Com menos p'rigos
 O cauto Ulisses, evitar tentando
 Os vórtices vorazes de Caríbdis,
 Ia de Cila submeter-se às fúrias!
 (trad. Lima Leitão)

Depois, por meio de uma intertextualidade traçada de modo muito próximo ao episódio do gigante Adamastor de Camões, por meio de outro símile:

them who sail
Beyond the Cape of Hope, and now are past
Mozambiq.
 (PP IV, vv. 159-61).

Qual navegante que, dobrado havendo
 O Tormentório cabo e atrás deixando
 De Moçambique os celebrados muros,
 (trad. Lima Leitão)

Emily Wilson, no artigo intitulado *Quantum mutatus ab illo: moments of change and recognition in Tasso and Milton*, faz uma amarração bastante coerente a respeito das possíveis causas maiores para as tragédias enfrentadas tanto pelo herói Tancredo em *Gerusalemme Liberata* quanto por Satã no *Paraíso Perdido*. Tancredo, como bem lembrado por ela, falha seguidas vezes em reconhecer Clorinda em situações-chave do poema. Esses insucessos, segundo ela, devem-se ao fato de os próprios personagens falharem em reconhecerem-se a si próprios. Clorinda falha com relação à sua própria crença e certeza a respeito de si mesma (lembrando que ela, fazendo parte do exército muçulmano durante o poema, pede para ser batizada como Cristã no momento de sua morte). Satã, por sua vez, falha incessantemente em aceitar a sua própria culpa pela Queda e de seus comparsas. O orgulho, que acaba por causar a própria vanglória mesmo em momentos de ruína, faz com que os momentos de reconhecimento do *Paraíso Perdido* tratem, em geral, de um “reconhecimento de si-mesmo”. Vale observar o que ocorre logo no início do poema, no momento exatamente posterior à Queda de Satã e seu exército:

If thou beest he; but O how fall'n, how changed
From him, who in the happy realms of light
Clothed with transcendent brightness didst outshine
Myriads though bright.
 (PP I, vv. 84-7).

És tu, arcanjo herói! Mas em que abismo
 Te puderam lançar! Como diferes
 Do que eras lá da luz nos faustos reinos,
 Onde, sobre miríades brilhantes,
 Em posto tão subido fulguravas!
 (trad. Lima Leitão)

Ocorre assim a falha não apenas em reconhecer aquele de tão longo tempo partido, como Odisseu com sua cicatriz, mas daquele que está próximo, e que momentos antes era facilmente reconhecido como o herói glorioso, e que agora se degenera e que, mais importante, renega-se a aceitar a condição de Caído. No *PR* poderemos ver pontualmente o quanto Satã provoca a sua própria ruína por causa do orgulho e da vanglória. Mas mesmo nesse momento inicial do *PP*, já vemos como Satã apresenta um comportamento negador dos fatos:

*The force of those dire arms? yet not for those,
 Nor what the potent victor in his rage
 Can else inflict, do I repent or change,
 Though changed in outward lustre, that fixed mind
 And high disdain, from sense of injured merit,
 That with the mightiest raised me to contend.*
 (PP I, vv. 94-9).

nem por quanta raiva
 Possa infligir-me o Vencedor potente,
 Não me arrependo, de tenção não mudo,
 Posto mudado estar meu brilho externo.
 Rancor extremo tenho imerso n'alma
 Pela alta injúria feita a meu heroísmo:
 (trad. Lima Leitão)

Vendo a si mesmo como herói, e sendo retratado como tal nos dois primeiros livros do *PP*, Satã nega a própria degeneração ao longo dos poemas. As cenas de (falta de) reconhecimento ligadas à sua figura podem ser consideradas pelo leitor como uma retomada bastante sofisticada de uma temática clássica por Milton, embora, como salienta Emily Wilson, Tasso tenha operado de maneira algo semelhante em algumas situações de *Gerusalemme Liberata*, e antes dele Dante, e antes ainda, Virgílio. Satã, por mais que suceda vitorioso em provocar a queda de Adão e Eva no final do *Paraíso Perdido*, não reconhece a onisciência do Deus-Pai, adversário insuperável, que já prevê desde o início o plano criado

pelos demônios e a reviravolta com a vinda do Messias, que retomará o Paraíso ao alcance dos humanos. Podemos refletir, portanto, na possibilidade de o *Paraíso Perdido* sustentar como um de seus pilares temáticos centrais a problematização da 'mudança' sofrida tanto por Adão quanto por Satã. Mas longe de serem as duas figuras equivalentes, vemos Adão causando a tragédia conscientemente, aceitando-a e sofrendo o arrependimento que o levará à ascensão pela reconquista do Messias, e Satã, que igualmente causa a própria queda, mas pela vanglória e pelo orgulho (mesmos motivos pelos quais Eva cai em tentação), e não reconhece a si mesmo como subjugado à glória divina e, conseqüentemente, mantém o seu estado degenerado, enganando a si mesmo e a todos os Caídos sobre o qual reina. Concluimos assim que a 'desobediência' sobre a qual a voz do poeta discorre logo de início, como sendo causa da Queda de Adão e Eva, é também a causa da Queda de Satã e de sua perene desgraça.

Sobre a criação e concepção do *Paraíso Reconquistado*, uma coisa é certa: sua temática está anunciada na proposição de abertura do *Paraíso Perdido*. É possível ver que a 'reconquista' está planejada desde o princípio, embora não aconteça durante o *Paraíso Perdido*:

*With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat,
(PP I, vv. 4-5).*

Até que Homem maior pôde remir-nos
E a dita celestial dar-nos de novo.
(trad. Lima Leitão)

É o que nos diz o poeta na proposição de abertura do poema. Apesar de não se tratar de um acontecimento contido no *PP*, é um importante vislumbre de esperança no cenário derrotado em que se encontram Adão e Eva após a Queda e é descrito pela fala de Miguel a Adão no livro XII:

*To whom thus Michael. Dream not of thir fight,
As of a Duel, or the local wounds
Of head or heel: not therefore joynes the Son
Manhood to God-head, with more strength to foil
Thy enemie; nor so is overcome
Satan, whose fall from Heav'n, a deadlier bruise,*

*Disabl'd not to give thee thy deaths wound:
Which hee, who comes thy Saviour, shall recure,
Not by destroying Satan, but his works
In thee and in thy Seed: nor can this be,
But by fulfilling that which thou didst want,
Obedience to the Law of God, impos'd
On penaltie of death, and suffering death,
The penaltie to thy transgression due,
And due to theirs which out of thine will grow:
So onely can high Justice rest appaid.*
(PP XII, vv. 386-401).

“Dessa batalha (diz Miguel) não julgues
Como de um duelo ou de locais feridas,
Nem que homem vai fazer-se o Filho Eterno
Para arruinar melhor o teu contrário.
Assim não pode ser Satã vencido:
A queda que sofreu da empírea altura
Foi o estrago maior que ter podia;
Mas não lhe impede que perverso te abra
A ferida de morte: o grande Nume,
Teu salvador, virá depois fechá-la,
Não de Satã destruindo a própria essência
Mas sim as obras com que tenha ervado
A ti e a toda a descendência tua.
Conseguirá seu fim, cumprindo exato
De Deus a lei sagrada que infringiste,
Dada sob pena de infalível morte, —
E sofrendo essa morte que lançaste
Sobre ti, sobre tua inteira prole,
Pela infanda infração que cometeste.
Eis o só modo de aplacar do Eterno
A tremenda justiça inabalável.
(trad. Lima Leitão)

Isso indica que, embora não tenhamos essa evidência concreta de que Milton estivera planejando a continuação do poema desde o começo, ainda assim a temática do retorno do Filho-Cristo para a purgação dos pecados humanos já era objeto de reflexão do poeta antes da composição propriamente dita do *PR*. Assim, embora Thomas Ellwood⁸ apresentasse a “legítima” versão de que por sua sugestão ocorrera o nascimento do *Paraíso Reconquistado*, podemos também observar que Milton nos deu vários indícios de acontecimentos posteriores ao seu poema maior, que poderiam ainda culminar em uma continuação. E culminaram.

⁸ Mais informações sobre o caso: cf. NICOLSON, 1970.

Em várias passagens, o *PR* faz menção ao trabalho antecessor. A mais notável está igualmente na abertura do poema, onde é dito:

*I, WHO erewhile the happy Garden sung
By one man's disobedience lost, now sing
Recovered Paradise to all mankind,
By one man's firm obedience fully tried
Through all temptation*
(PR I, vv. 1-5).

Eu, que há pouco o feliz Jardim cantei,
Perdido em desobediência, canto
Aos homens recobrado Paraíso,
Provada a obediência de outro homem
Por toda a tentação

O primeiro verso apresenta, portanto, um *link* imediato ao trabalho anterior, consistindo como que um aviso de continuação mesmo ao leitor mais desavisado. Tendo em mãos este dado inicial, podemos partir para observar inúmeras referências do segundo poema ao primeiro, o que nos indica não só elementos da continuação do que foi proposto de maneira mais alusória no trabalho anterior, mas também nos leva a enquadrar mais consistentemente o papel dos personagens nesse novo poema, e como eles se relacionam com os fatos ocorridos no passado do *PP*.

É comumente questionada a memória de Jesus e de Satã com relação aos eventos da guerra divina no Céu e da Queda. Sobre a memória de Satã, não teremos dificuldades em observar o quão bem ele lembra da dolorosa derrota para as forças do Filho de Deus. Mas com relação à memória de Jesus de sua vida anterior no Céu é que é necessário um pouco mais de cuidado, tendo em vista que aquele espírito anterior foi 'renascido' em forma carnal para morrer pelos homens e reconquistar o paraíso.

Sobre Satã, já podemos ver nos trechos iniciais do poema:

*well ye know
How many ages, as the years of men,
This Universe we have possessed, and ruled
In manner at our will the affairs of Earth,
Since Adam and his facile consort Eve
Lost Paradise, deceived by me*
(PR I, vv. 47-52).

bem sabeis:

Por tantas eras quanto em anos vive
 O homem, temos o Cosmo e governamos
 A Terra e seus assuntos livremente,
 Dês que Adão e sua doce esposa Eva
 Enganados perderam o Paraíso

E pouco adiante, lembrando exatamente da derrota:

*His first-begot we know, and sore have felt,
 When his fierce thunder drove us to the Deep;
 (PR I, vv. 89-90).*

Sofremos ao provar do primogênito
 Quando em trovão lançou-nos ao abismo

Podemos observar também que a temática bélica não é aludida neste poema senão por analogia ao embate intelectual que se dá entre Jesus e Satã. Embora os dois tenham lembranças, ou ao menos saibam da guerra celeste ocorrida no passado, neste momento o que se dá é um enfrentamento ferrenho entre dois guerreiros do plano argumentativo. Em determinado momento do quarto livro, Satã, praticamente derrotado, é descrito pelo poeta como estando sem mais armas:

*but Satan, now
 Quite at a loss (for all his darts were spent),
 Thus to our Saviour, with stern brow, replied
 (PR IV, vv. 365-7).*

mas Satã,
 Perto da perda, dardos mais não tinha,
 Com grave cenho ao Salvador falou

No primeiro livro, Deus explica a Gabriel que envia voluntariamente Jesus ao deserto, de modo a testá-lo contra a Tentação de Satã. Nesse momento, alude à preparação espiritual como uma preparação para guerra:

*But first I mean
 To exercise him in the Wilderness;
 There he shall first lay down the rudiments
 Of his great warfare
 (PR I, vv. 155-8).*

Mas primeiro intento
Exercitá-lo no deserto, onde ele
Deve estabelecer os rudimentos
Da grande guerra

E em momento imediatamente posterior, dizem os anjos do Céu em hinos que lembram um coro clássico:

and this the argument:
"Victory and triumph to the Son of God,
Now entering his great duel, not of arms,
But to vanquish by wisdom hellish wiles
(PR I, vv. 172-5).

e eis seu argumento:
"Trunfo e glória ao Filho do Deus Pai
Que vai a grão duelo, não de armas,
E aos infernais ardis vença o saber

Em alguns momentos pontuais, Milton faz a utilização dos sonhos em sono atribulado, como é frequente encontrarmos na épica clássica. Geralmente são ligados a Satã, que por sua vez é fortemente relacionado à cultura religiosa antiga. Ao mesmo tempo, retoma a temática do sussurro dos pecados no ouvido de Eva para tentá-la no *Paraíso Perdido*. Os seguintes versos do quarto livro retratam bem essa caracterização:

at his head
The Tempter watched, and soon with ugly dreams
Disturbed his sleep.
(PR IV, vv. 407-9).

da cabeceira
O Tentador lhe guarda o sono e sonhos
Traz maus, perturbadores:

Devemos atentar ao fato de que, retomando elementos da épica clássica, da religião e da filosofia grega e atribuindo-os a Satã, o poeta faz uma apologia do cristianismo por meio da *ataraxia* de Jesus frente às inúmeras tentações. Além disso, é frequente o rebaixamento da 'glória' terrena pelo Filho divino, já que segundo ele a única e verdadeira glória é a provida pelo Deus Pai. Satã corrobora essa glória divina ao falar de Jesus aos seus companheiros:

*Who this is we must learn, for Man he seems
In all his lineaments, though in his face
The glimpses of his Father's glory shine.
(PR I, vv. 91-3).*

Devemos aprender quem é, pois homem
Parece em seus contornos, mas na face
Brilha fugaz a glória do Deus Pai.

Jesus, por outro lado, condena a 'glória vã' procurada pelos homens, e se pensarmos em termos de épica clássica, procurada acima de tudo pelos heróis homéricos, vemos o quão contundente é a afirmação do Filho:

*For what is glory but the blaze of fame,
The people's praise, if always praise unmixed?
(PR III, vv. 47-8).*

E o que é a glória
Senão fulgor da fama, pois que o povo,
Sem diferença, qualquer homem louva?

*'Hast thou seen my servant Job?'
Famous he was in Heaven; on Earth less known,
Where glory is false glory, attributed
To things not glorious, men not worthy of fame.
(PR III, vv. 67-70).*

"Tu viste o servo Jó?"
Famoso era no Céu, na Terra menos;
Onde tal glória é falsa glória, dada
Aos inglórios que fama não merecem.

A temática épica, embora recorrente no *Paraíso Reconquistado*, é continuamente contestada ou reformada por Milton. O que pode ser glorioso e digno de ser contado nos poemas épicos anteriores, principalmente nos da tradição clássica, torna-se neste momento fútil e desvalorizado frente à 'reconquista' do Éden cristão pelo Filho-Messias-mártir. Fica evidente o quanto o *PP* é mais passível de ser 'encaixado' dentro de determinados moldes da poesia épica. O diálogo com a épica renascentista, como brevemente abordado aqui, é intenso. De certo modo temos, no *PR*, um épico que continua um épico, mas que consiste ao mesmo tempo em um anti-épico. Uma recusa de valores consagrados dentro da tradição

por um Messias que modifica a sua própria essência para uma 'reconquista' purgada de toda e qualquer tentação ou pecado. Milton compreende nesse poema de apenas quatro cantos um tipo de aprisionamento de toda a cultura chamada 'pagã' na figura de Satã. Embora Jesus represente por meio de analogias um guerreiro que se prepara para a batalha, ele é ao mesmo tempo aquele que renega toda a necessidade de um enfrentamento corporal. Jesus apresenta aqui, portanto, um personagem também baseado na ideia de 'mudança', pois passa pela maior das provas e sai como um discípulo completamente formado nas atribuições do Deus Pai, enquanto Satã é novamente derrotado e, muito ilustrativamente, 'cai' a sua segunda Queda, 'como o monstro tebano que propunha o enigma' (PR IV, vv. 572-5), dessa vez para perder de vez o seu reino terrestre. Assim como muda a figura do Deus Filho para a figura do Jesus Cristo terreno, muda a poesia épica de Milton, dentro de um molde que ousou valorizar muito mais o embate filosófico e o dialogismo do que as viagens marítimas, as peripécias e as batalhas. Por fim, nos momentos finais do poema temos a prova de que Jesus é de fato o Filho do *PP* que expulsou o exército de Satã do Céu. Embora ele mesmo possa não lembrar pessoalmente dos fatos, o coro de anjos nos diz o seguinte, provando que, embora completamente diferente em termos de caracterização (gloriosa, vale lembrar), este é o mesmo Jesus e a grande mudança não requer mais os mesmos meios de outrora:

*Him long of old
Thou didst debel, and down from Heaven cast
With all his army; now thou hast avenged
Supplanted Adam, and, by vanquishing
Temptation, hast regained lost Paradise,
And frustrated the conquest fraudulent.
(PR IV, vv. 604-9).*

há tempos
Enfrentaste, lançaste Céu abaixo
Com todo seu exército e vingaste
Vencido Adão, venceste a tentação;
Reconquistas perdido Paraíso,
que a fraude da conquista tu frustraste

A tradução coletiva como exercício em autoesvaziamento

A tradução literária em grupo não é uma atividade comum. Justamente por isso é que a presente reflexão se faz necessária, para elucidar questões que ela pode trazer, especialmente sobre estilo e a manutenção de uma unidade estilística. Mas, antes de discutirmos estas questões de natureza mais teórica sobre o assunto, seria interessante revelarmos o método por trás da presente tradução de *Paraíso Reconquistado*, de John Milton.

Nosso grupo foi composto dos seguintes indivíduos (em ordem alfabética, conforme sobrenome):

Vinícius Ferreira Barth (bacharel em letras – português/grego pela UFPR)

Bianca Davanzo (graduada em letras português pela UFPR)

Guilherme Gontijo Flores (mestre em letras pela UFMG, professor da UFPR)

Rodrigo Tadeu Gonçalves (doutor em letras pela UFPR, professor da UFPR)

Adriano Scandolara (bacharel em letras – português/inglês pela UFPR)

Os 2.070 versos que compõem o poema foram, então, divididos igualmente entre os cinco membros para se dar início à tradução a princípio individualmente, mas seguindo normas pré-estabelecidas e definidas de comum acordo:

- O metro utilizado para traduzir os pentâmetros jâmbicos do original foi o decassílabo, sáfico ou heroico, mas de qualquer modo, evitando-se sílabas tônicas em posição de 5ª ou 7ª sílaba, a fim de se produzir um efeito semelhante ao dos pés jâmbicos da língua inglesa.
- A equivalência entre versos é de um para um, de modo que o resultado final foi, pontualmente, 2.070 versos.
- Neologismos, preciosismos e jogos de palavras foram autorizados, desde que com alguma parcimônia (ex: “circunvolto”, “virginato”, “dedirradiante”), a fim de replicar o vocabulário miltoniano, como se comenta a seguir. Também foi autorizada a criação de palavras paroxítonas de duas sílabas para adjetivos de três, como “glório” e “bárreo” em vez de “glorioso” e “barroso”.

- De modo semelhante, concedemo-nos liberdade para distorcermos a sintaxe conforme necessário, na medida em que a sintaxe de Milton é também problemática, mesmo para falantes nativos do inglês.
- Contrações como “p’ra”, “co’ele(a)” “spírito” em vez de “para”, “com ela”, “espírito” foram permitidas, conquanto que não utilizadas em grande número em sequência, do mesmo modo como Milton “ganha” sílabas a mais em sua versificação através de contrações do “-ed” de verbos no passado, bem como de palavras como “Heaven” (“Hea’en”) e até mesmo “begin” (“gin”).
- A edição utilizada foi a de Merrit Hughes (1957), com as seguintes modificações gráficas: inserções de aspas para indicar falas e uso de maiúsculas apenas para nomes próprios ou de maior relevância (como “o Pai”, “Céu”, “o Filho”, “a Virgem”, etc.), em oposição ao uso liberal de maiúsculas da edição consultada, conforme a moda ortográfica da época.

Feitas as traduções individuais, tendo essas normas em mente, foram organizados encontros semanais com todos os membros do grupo durante um período de seis meses para revisão dos trechos traduzidos. Com essas revisões coletivas, procuramos verificar a presença de problemas de métrica e corrigi-los, comparar o sentido do original e do texto traduzido, a fim de evitar desvios de tradução – especialmente os originários de uma possível falha de compreensão do texto miltoniano – e procurar de toda forma deixar o texto o mais unívoco e eufônico possível. Vários trechos foram revisados múltiplas vezes, conforme fez-se necessário, por conta das dificuldades oferecidas. A abertura do poema, por exemplo, foi provavelmente o trecho mais revisto e reelaborado, pela importância que os primeiros versos têm tanto na épica, quanto na poesia em geral, e também pelas dificuldades oferecidas, como a necessidade de se manter as palavras “obediência”, “desobediência” e “perdido”, o que fornecia pouca margem para manobras métricas. Nesses seis meses, da segunda metade de 2010, conseguimos, assim, traduzir e revisar todo o poema, terminando as notas no começo de 2011.

Por fim, o título foi uma questão polêmica. Sabemos que a tradição de língua portuguesa, apesar de não produzir uma tradução até os dias de hoje, chamava o poema de *Paraíso Reconquistado*. “Regained”, no entanto, poderia ser melhor – mais adequadamente – traduzido, por “reganho”, “recobrado” ou “reencontrado”, e foi o título

que a princípio pensamos em dar à tradução – não sem um certo gosto em contrariar a tradição – especialmente porque a palavra “conquista” parecia fora de lugar num poema que é, como vimos, muito menos bélico do que seu antecessor. Mas, uma leitura mais profunda, como é a que se dá ao se traduzir um poema, trouxe “reconquistado” de volta ao gosto do grupo. O verso “*Winning by conquest what the first man lost / By fallacy surprised*”⁹, apesar de criar uma assimetria entre o verbo usado e o verbo do título, também teve seu peso na decisão. O que se dá, efetivamente, apesar de não ser uma batalha real, é uma batalha espiritual, e vitória do Filho sobre Satã representa a vitória da alma humana contra o pecado, o que lhe permite sua redenção e a queda, novamente, de Satã. O Paraíso é, então, efetivamente, reconquistado.

Exposto o nosso método, podemos discuti-lo, bem como suas implicações, com melhor detalhe.

Como dissemos acima, a tradução literária em grupo é algo incomum. Por vezes, até mesmo traduções a quatro mãos podem surgir, mas ainda assim são, em sua maioria, um tanto raras. Um exemplo recente é o volume de traduções de Percy Bysshe Shelley, *Sementes Aladas*, dos professores John Milton e Alberto Marsicano da FALE-UFMG, mas ainda assim houve nele divisão de tarefas – no caso, como revelado no prefácio, o Prof. Milton traduziu, priorizando o sentido, o significado do texto, e Marsicano o “poetizou”, i.e., acrescentou as rimas nos fins dos versos, fazendo as devidas mudanças necessárias para acomodá-las. Por isso, pode parecer estranho que um grupo de cinco indivíduos como o nosso tenha se reunido para a tarefa comum de traduzir um texto bastante negligenciado de Milton. O risco maior é evidente: cada tradutor tem um *background* específico, formações e repertórios específicos (apesar de estarmos todos ligados à UFPR, atuamos em várias áreas), experiências e ritmos de trabalho diferentes. Desse modo, deixados à própria sorte, tradutores diferentes provavelmente produzirão textos muito díspares – não necessariamente em “qualidade”, mas no que diz respeito às suas características textuais, como manipulação da sintaxe, vocabulário e, com poesia, como é o caso aqui, métrica. E o resultado poderia acabar tendo saído uma colcha de retalhos.

Em alguns casos, esse pode ser um efeito desejável. A tradução francesa mais recente (2004) do romance *Ulysses*, de James Joyce, emprega, ao todo, oito tradutores.

⁹ “Conquistando o que o outro homem perdera / Pela falácia.” (vv. 154-5) em nossa tradução.

Porém, mesmo quem apenas folhear o livro, há de perceber que o próprio Joyce fez questão de compor o texto como uma espécie de colcha de retalhos, incluindo capítulos que empregam desde formas folhetinescas (Nausícaa) até o teatro (Circe), passando por uma mistura de pastiches de toda forma literária da língua inglesa (Gado do Sol). Nesse caso, a disparidade de estilo é um efeito válido. Mas isso não ocorre sempre. No caso de um poeta como John Milton, cujo estilo – especialmente no modo épico com o qual foram escritos *PP* e *PR* – é bastante marcado e, em certa medida unívoco, tal fragmentação seria, ao nosso ver, ruim. Por isso, medidas foram tomadas para evitá-la, mas, mais do que meramente expor o método assumido como feito acima, o objetivo deste texto é apontar para um processo psicológico maior em operação por trás da atividade de tradução em grupo.

Em oposição à prosa literária, a poesia, em geral, tende a uma monovocalidade, ao desenvolvimento de uma voz única com um estilo específico. Essa noção aparece em Mikhail Bakhtin, e é empregada por Cristóvão Tezza¹⁰ para a elaboração de um aparato teórico capaz de lidar com as diferenças principais entre a prosa e a poesia¹¹ – diferenças que vão além dos recursos de métrica e rima que a poesia moderna aboliu como definidoras do texto poético. Por oposição, o prosador deve se haver com o fato de ter de lidar com um caos de vozes diferentes, ligadas a consciências diferentes, cada qual com seus valores, referências e ideologias, e em diálogo umas com as outras (TEZZA, 2003, p. 233). Na prática, isso significa que o mundo inteiro cabe num romance: desde pensamentos e diálogos a cartas, documentos e listas – e se lermos algo como *Vida: Modo de Usar* de Georges Perec, veremos que esses gêneros textuais mundanos, nele, compõem boa parte do romance. É claro que a poesia moderna, como sabemos, aceita também, em algum grau, essa incorporação do mundano, mas o modo como ele passa a ser interpretado num poema é quase sempre diferente do da prosa. No momento em que o texto de uma notícia de jornal ou carta é apropriado pela poesia, ele mesmo se torna poesia e passa a ser lido como tal, inserido no sistema de significação do contexto da obra do poeta.

No entanto, muito na contramão disso, o gênero da épica clássica é bastante

¹⁰ Em sua tese de doutorado que foi mais tarde publicada pela editora Record, *Entre a prosa e a poesia: Bakhtin e o formalismo russo*.

¹¹ O prof. dr. Caetano Waldrigues Galindo também se vale dessa distinção entre monovocal e plurivocal para tratar, em sua tese de doutorado, da prosa literária em *Ulysses*, de James Joyce. Nesse caso, não foi por acaso que esse tenha sido o romance citado anteriormente como exemplo.

restritivo. Primeiro porque, como a tragédia, é um gênero “elevado”, onde só cabem temas, personagens e situações nobres. A linguagem, assim, deve ser igualmente nobre, tanto em métrica quanto em vocabulário. O que é dito é dito conforme o estilo estabelecido ou não pode ser dito de modo algum. Na tragédia grega de Atenas na antiguidade, como observa Edith Hall (1997, pp. 122-3), o resultado é que a forma da poesia confere uma expressividade incomum aos personagens de estratos marginalizados da sociedade representados, como mulheres, escravos e estrangeiros, que, na vida real, dificilmente poderiam se expressar do mesmo modo como os cidadãos aristocratas de Atenas.

Obviamente, o contexto histórico de Milton é outro, mas os modelos clássicos permanecem muito em voga até o final do século XVIII. Em *PP* e *PR*, Deus, Satã e Adão, bem como o narrador, falam todos em pentâmetros jâmbicos, metro típico da literatura inglesa e mais ou menos equivalente ao nosso decassílabo, como assumimos na tradução. No teatro elizabetano, em contraposição, apesar de a maioria das peças serem escritas em versos, dramaturgos como Shakespeare, Marlowe e Heywood se permitem alternar entre o pentâmetro jâmbico, a prosa e os metros mais breves de canção popular, conferindo-lhes usos conforme a necessidade. Se Milton tivesse composto o seu *PP* como era sua vontade a princípio, de fazê-lo no formato do drama, talvez a distinção verso-prosa lhe fosse útil para marcar formalmente a separação das falas de personagens elevados, como Deus e os anjos, das falas de personagens mais baixos, como Satã e Adão, especialmente o Adão pós-queda. Como isso não ocorre na épica, e Milton dificilmente arriscaria uma tal inovação, inserindo trechos em prosa no meio de um poema, o resultado é como o comentado por Hall acerca da tragédia ateniense: a desgraça que recai sobre Satã, sua derrota descrita no primeiro canto, reveste-se de tons elevados, e, à primeira leitura, não é difícil confundi-lo com uma espécie de herói. O mesmo efeito não se daria se Milton o expressasse de tal modo que a linguagem correspondesse à baixeza e degeneração que ele efetivamente apresenta nos cantos posteriores (NICOLSON, 1964, pp. 186-190).

É claro que, ao afirmarmos, como Tezza (2003, p. 233) que um estilo é *monovocal*, não estamos afirmando que ele seja *monótono*, que um mesmo estilo não permita variações. Nos seus elementos poéticos mais elementares – como é a métrica – vemos que a poesia inglesa permite desvios, como pode ser observado em vários sonetos de Shakespeare em que um verso se inicia com um troqueu (pé métrico composto de uma sílaba tônica seguida de uma breve) no lugar do jâmbico esperado, o que reveste o verso desviante de um

significado extra. E, assim, no meio dos tons épicos do *Paraíso Perdido*, temos um trecho que poderia ser isolado como um epitalâmio, uma exaltação, de inspiração visivelmente elegíaca, ao amor conjugal entre Eva e Adão, antes da queda:

*Here Love his golden shafts employs, here lights
His constant lamp, and waves his purple wings,
Reigns here and revels; not in the bought smile
Of harlots, loveless, joyless, unendeared,
Casual fruition; nor in court-amours,
Mixed dance, or wanton mask, or midnight ball,
Or serenate, which the starved lover sings
To his proud fair, best quitted with disdain.
These, lulled by nightingales, embracing slept,
And on their naked limbs the flowery roof
Showered roses, which the morn repaired. Sleep on,
Blest pair; and O! yet happiest, if ye seek
No happier state, and know to know no more.
(PP IV, vv. 761-3)*

O verdadeiro amor ali só usa
De finas setas de ouro, e sempre ondeia
Seu vivo fogo na sagrada pira;
Sempre adejando coas purpúreas asas
Só ali se compraz, ali só reina, —
E não no riso insípido, ilusório
Que o insano compra em lupanar fortuito,
Nem das cortes nos frígidos namoros,
Nas dissolutas máscaras, nas danças,
Nas serenatas que pasmado entoa
(Tiritando de frio) o louco amante
À bela toda orgulho e mui credora
De que ele, desprezando-a, lhe fugisse!
Os dois esposos, abraçados ambos,
Deixam-se então dormir ao som que trinam
Os rouxinóis por toda a noite amena,
E imensas chovem do florido teto
Nos alvos membros nus purpúreas rosas
Que a manhã prontamente recupera.
Dorme, ditoso par, que bem podias
Prosseguir nessa dita! Mas... oh mágoa!
Perdeste-a querendo obter a posse
De estado mais feliz, saber mais vasto!
(trad. Lima Leitão)

E, logo a seguir, temos o retorno do tom épico, para dar continuidade à narrativa:

*Now had night measured with her shadowy cone
(PP IV, v. 774)*

Já tinha então subido a opaca noite
 No âmbito sublunar ao meio giro;
 (trad. Lima Leitão)

E, assim, a “noite com seu cone umbroso” funciona de forma semelhante à imagem da “aurora com seus dedos de rosa” em Homero, sendo uma representação mítica das transições entre noite e dia, formalmente semelhante, inclusive, à fórmula clássica, tal como também aparece em PP VI, vv. 2-3: “*Morn (...) with rosy hand*” (“A Aurora (...) com rósea mão”). O uso de vocabulário dos versos seguintes com os Querubim em vigília noturna (“*night watch*”), armados (“*stood armed*”) em desfile marcial (“*warlike parade*”), então, parece confirmar esse tom bélico que o poema volta a assumir. É claro, no entanto, que essas variações temáticas não representam exatamente inovações sobre o modelo épico, uma vez que há muitas cenas que poderíamos descrever como líricas na própria *Ilíada*, como a cena de sedução de Zeus por Hera.

Do mesmo modo, parece, às vezes, que o estilo do texto de Milton se torna mais convoluto, especialmente nas falas de Satã.

*Know ye not then said Satan, filled with scorn,
 Know ye not me? ye knew me once no mate
 For you, there sitting where ye durst not soar:
 Not to know me argues yourselves unknown,
 The lowest of your throng; or, if ye know,
 Why ask ye, and superfluous begin
 Your message, like to end as much in vain?*
 (PP IV, vv. 825-31)

Com ar desprezador, Satã retruca:
 “Vós não me conheceis? Falais vós sérios?
 Conheceis-me bem quando eu, noutrora,
 E não qual vosso igual, me entronizava
 Onde erguer-vos jamais vos foi possível:
 O não me conhecerdes vos inculca
 Lugar muito inferior na vossa classe;
 Mas se me conheceis, vossa pergunta
 De nada vale e tão inútil fica,
 Como a mensagem cujo encargo tendes.”
 (trad. Lima Leitão)

*(...) I have not lost
 To love, at least contemplate and admire,
 What I see excellent in good, or fair,*
 (PR I, vv. 379-381)

(...) e não perdi
 O amor, contemplo, admiro pelo menos
 O que no bem vejo excelente, ou justo,

*How would one look from his Majestic brow,
 Seated as on the top of Virtue's hill,
 Discount'nance her despis'd, and put to rout
 All her array; her female pride deject,
 Or turn to reverent awe!*
 (PR II, vv. 216-220)

(...) do cenho seu, magnânimo,
 Ao cume da virtude, como alguém
 Com desdém a veria, seus arreios
 Lançados à ralé, recusa o orgulho,
 Ou se volta em louvor!

No entanto, Deus, em ambas as obras, também tem momentos em que se expressa de modo tortuoso:

(...) *Him who disobeys,
 Me disobeys(...)*
 (PP V, vv. 611-2)

"Quem negar-se ao seu mando, ao meu se nega;"
 (trad. Lima Leitão)

This is my Son belov'd, in him am pleas'd.
 (PR I, v. 85)

'Eis meu Filho amado, nele alegre.'

Mesmo o Filho tem momentos de obscuridade locutória:

*What from without comes often to my ears,
 Ill sorting with my present state compar'd!*
 (PR I, vv. 196-200)

O que de fora chega aos meus ouvidos
 Ao meu presente estado incomparáveis

*By winning words to conquer willing hearts,
 And make persuasion do the work of fear;
 At least to try, and teach the erring Soul,
 Not wilfully misdoing, but unaware
 Misled: the stubborn only to subdue.*

(PR I, vv. 222-6)

Vencer na voz os peitos venturosos,
E que a persuasão suceda ao medo;
Ou prove, e ensine as almas andarilhas
Não por vontade errando, mas incautas
Desgarradas: domar só os pertinazes.

Mee worse than wet thou find'st not;
(PR IV, v. 486)

Não me verás mais que encharcado

E o narrador é igualmente responsável por inversões estranhas de sujeito e objeto:

Him thought, he by the Brook of Cherith stood
(PR II, v. 266)

Supôs-se então às margens do Querite.

Assim, vemos que a variação de dificuldade do estilo miltoniano é um recurso interessante, no entanto, não basta para, sozinho, dar vozes distintas aos personagens. Isso é feito de modo mais sutil, por exemplo, através dos recursos retóricos mais predominantes na fala de Satã do que de Jesus, como pode ser observado nas cenas finais do poema, em que após uma ardilosa fala de 9 versos de Satã, Jesus responde simplesmente com "*Tempt not the Lord thy God.*" ("Não tentarás Senhor teu Deus", PR IV, v. 561). Isso, no entanto, ainda está previsto pela permissibilidade de variação do estilo.

É evidente o quão problemático é definir algo como "dificuldade", considerando nosso próprio estatuto como falantes nativos de português brasileiro do século XXI. Por isso, tomei como exemplos de dificuldade apenas trechos em que a sintaxe de Milton se revela convoluta a ponto da quase agramaticalidade, o que é especialmente visível em contraste com poetas contemporâneos como John Dryden e Andrew Marvell. Isso se dá, presumivelmente, por conta da influência do latim, língua que o poeta estudou a fundo e na qual chegou a compor vários poemas durante a juventude¹². O grande poeta, crítico e tradutor modernista Ezra Pound chega a comentar, em vários de seus ensaios, a sintaxe altamente latinizada de Milton (POUND, 1968, pp. 216, 237-8, 287), embora seus

¹² Essa parte da obra de Milton foi recentemente traduzida para o português. Cf. Ramalho, 2008.

comentários sejam negativos, na medida em que ele vê essa latinização da sintaxe como algo ruim – e ele tem um desdém especial pela supracitada frase “*Him who desobeys me desobeys*”. Não precisamos levar tão a sério o julgamento de valor de Pound, especialmente considerando que o próprio T. S. Eliot, seu companheiro e editor de seu volume de ensaios, relativiza a extremidade desses julgamentos no prefácio (*ibid*, p. xii-iii). As preocupações principais de Pound eram os poetas que ele julgava formalmente revolucionários (como Safo, Villon e os provençais), a formação de jovens poetas e a revitalização da métrica inglesa através da destruição do que há de mais básico nela – no caso, o pentâmetro jâmbico. E assim acaba por desdenhar, além de Milton, também Virgílio e Camões (*ibid*, p. 215). Mas, seja qual for o veredito sobre a habilidade de Milton, permanece o fato de que o latim é uma influência pesada sobre seu estilo, como podemos observar nos exemplos de sintaxe tortuosa acima, mais tortuosa, inclusive, do que a média da sintaxe de poesia de língua inglesa da época.

O vocabulário também apresenta marcas desse contato íntimo com o latim. Em ambos os poemas, não são raras as palavras não só de origem latina, mas de sentido etimologicamente latino: “*interdict*” (de “*inter*” + “*dicere*”, “proibir”, mas a palavra tem um sentido restrito em inglês para atos de proibição conforme a lei romana e da Igreja Católica), “*conversant*” (de “*conversari*”, “associar-se”), “*obloquy*” (“*ob*” + “*loquor*”, “falar contra”), “*obtrude*” (“*ob*” + “*trudere*”, “meter contra”), “*promotion*” (“*pro*” + “*movere*”, “elevar”), “*timorous*” (de “*timeo*”, “temer”), “*interveined*” (“*inter*” + “*venare*”, “entre-marcas com veias”), etc. Milton ainda parafraseia o latim em versos como “*For where no hope is left is left no fear.*” (“Pois, se não há esperança, não há medo”, III v. 206), referente à expressão *nec spe nec metu* – sem esperança, sem medo – e subverte usos comuns de palavras como “*taste*”, que aparece tanto com o sentido usual de “provar, saborear” quanto com o de “examinar” (II v. 131). No seguinte verso

Thir taste no knowledge works, at least of evil,
(PR II, v. 371)

Nenhum saber traz seu sabor, nem mal,

Milton, inclusive, opera um trocadilho em latim entre as palavras *sapere* e *sapor* – “saber” e “sabor”, respectivamente, felizmente fácil de ser mantido em português –, ambas baseadas na palavra “*sapio*” que abarca as duas acepções. Sobre esse trocadilho, pode-se

dizer, baseia-se todo o tema da queda do homem, e pode ser visto presente também no poema anterior:

*Eve, now I see thou art exact of taste,
And elegant, of sapience no small part,
(PP IX, vv. 1017-1018)*

Tens, Eva, um paladar fino, elegante,
E da sapiência não pequeno vulto:
(trad. Lima Leitão)

Marjorie Hope Nicolson (1964, pp. 324-6), uma das críticas de Milton do começo do século XX, no entanto, afirma que o estilo entre os dois poemas varia bastante, e que o *Paraíso Reconquistado* é muito mais simples, muito mais fácil, que o *Perdido*. O grau dessa variação nos versos em si é difícil de mensurar objetivamente, especialmente porque a impressão dada pelo todo dos poemas é de uma grande variação – uma comparação que, no que diz respeito ao julgamento de valor, para o *PR* pode ser, como foi para Nicolson, desvantajoso. *PP* lida com temas grandiosos, de um modo grandioso – ele narra uma grande batalha (embora breve) e uma grande queda (ou, melhor, duas grandes quedas) e constrói mundos de estranha arquitetura: o Céu acima, etéreo, o Inferno abaixo, semelhante à terra mas privado da luz divina, a Terra em momento pré-queda, e o Caos incompreensível no meio. *PR*, em oposição, é uma narrativa de ascese, da tentação de Jesus por Satã no deserto e sua resistência. Satã não se degenera, não se transforma, como em *PP*, mas se apresenta pronto, tal como no final do épico, ardiloso e vil. Não há mundos estranhos e metafísicos, nem batalhas que não batalhas verbais. Mas a diferença de grandiosidade entre as duas obras é um efeito gerado em macroescala, uma impressão geral, não decorrente apenas do estilo, tal como pode ser observado no funcionamento íntimo dos versos.

Isso pode ser observado analisando-se a abertura de ambos os poemas. *PP* se inicia com 84 versos do narrador antes de Satã ter a primeira fala, dentre os quais 26 pertencem à invocação à musa e ao argumento de todo o poema, como é da tradição épica, e 58 descrevem longamente a situação de Satã e seus companheiros derrotados no Inferno, uma descrição emocionalmente pesada, de tom trágico evidenciado pelo uso vocabular: “*horrid crew*” (“turba hórrida”), “*doom*” (“perdição”), “*lost happiness*” (“perdida felicidade”), “*lasting pain*” (“dor duradoura”), “*baleful eyes*” (“olhos funestos”), “*huge affliction and dismay*”

("enorme aflição e desalento"), "*sights of woe*" ("visões de mágoa"), "*doleful shades*" ("vultos pesarosos"), etc.

Em contraposição, apesar de ser Satã também quem no *PR* tem a primeira fala após o narrador, isso acontece depois de apenas 44 versos, dos quais 17 pertencem à invocação, 15 à descrição do batizado de Jesus e 11 à reação de Satã. Nota-se que não é um poema mais breve meramente por ter menos conteúdo a narrar, mas sua brevidade é generalizada na medida em que tudo ocorre de modo mais rápido. Também é compreensível que a brevidade se justifique narrativamente por conta da atmosfera a ser criada: *PP I* é sombrio, trágico e lamentoso, e tal efeito não se sustentaria se a descrição fosse breve. Já *PR I* é radiante e jubiloso, se assemelhando, assim, mais ao livro III de *PP*, onde tem-se a narrativa dos acontecimentos no Céu, e o narrador precisa de apenas 24 versos para descrever a situação de Deus no seu trono empíreo ao lado do filho, observando a viagem de Satã. É preciso deixar claro que, quando falamos em um estilo miltoniano, essa faceta de luz e júbilo, por mais que uma minoria, quantitativamente, faz parte dele na composição do *PP* tanto quanto a de sombras e lamentos – e, sendo ela a empregada na composição do *PR*, é difícil afirmar que não seja o mesmo estilo, pelo menos em contraposição com os poemas mais curtos, pertencentes a outros gêneros poéticos, como "*Lycidas*" ou "*L'allegro*" e "*Il penseroso*". É um estilo épico, no entanto, desinflado por uma suavização de seus aspectos negativos.

Feitas essas considerações sobre estilo, podemos começar a pensar a tradução de *PR*.

Por que, afinal de contas, falar em autoesvaziamento?

Não é de modo algum recente a metáfora do tradutor como servo de dois mestres, representados, no caso, tanto pela língua e o texto de origem quanto pela língua e o público do texto de chegada. E isso significa o acarretamento de algumas responsabilidades para o tradutor. Primeiro que, apesar de ele, no ato tradutório, estar produzindo um texto próprio, de sua autoria, sobre um texto alheio, há algumas liberdades que ele não pode tomar, ou pelo menos não pode tomar sem temer a rejeição do público. Alguém que traduza Shakespeare, por exemplo, por mais que o possa fazê-lo em prosa ou versos metrificados, de 10 ou 12 sílabas, brancos ou rimados ou até e em oitava rima, se desejar, não pode produzir uma versão de *Hamlet* em que Hamlet e Ofélia permaneçam vivos no final e se

casem, ou, pelo menos, não pode fazê-lo e chamar o que está fazendo de uma tradução. O público e a crítica reagiriam mal, e mesmo as editoras poderiam ter ressalvas quanto ao projeto – ressalvas que não existirão se o tradutor seguir o enredo original. É-lhe, então, vetada a possibilidade de atuar sobre elementos em macroescala como o enredo ou personagens. Mesmo no século 2 a.C. em Roma, Terêncio já sofria com acusações do público de cometer *contaminatio* – a mescla de uma ou mais peças tomadas como original grego para produzir uma outra peça latina – de que ele se defende do prólogo de suas peças (HUNTER, 2011, p. 50). Para completar as complicações do mundo moderno, à rejeição de parte do público latino à *contaminatio*, que perdura até hoje, se soma o problema do direito autoral e do mercado editorial: se uma editora paga os direitos por uma obra, contrata um tradutor, e ele produz uma versão final em que o enredo se vê drasticamente alterado, ele não passará por isso impune.

Outra renúncia que o tradutor faz é uma espécie de renúncia ao renome literário. O cânone reconhece, por exemplo, a presença de Dostoiévski, Tolstói e Chekhov, mas não de Constance Garnett, uma das primeiras tradutoras da literatura russa do século XIX para o inglês. Há, claro, algum renome, mas ele permanece restrito, apenas como um renome entre os atuantes da área da tradução literária, como paradigma que outros tradutores devem tentar imitar ou superar. E essa é uma rivalidade que existe, de fato, especialmente no campo da tradução de poesia, como indica John Milton ao comentar a abundância de traduções de Shakespeare, Baudelaire e Poe para o português como “território aberto em que tradutores desafiam e emulam traduções anteriores”. Ao cânone, à *Weltliteratur*, no entanto, a não ser que esses tradutores sejam também críticos e autores ou de algum modo incorporem a tradução como parte de uma produção artística maior, permanece-lhes negada a entrada.

E tal é, muito resumidamente, a situação do tradutor, no que diz respeito àquilo de que ele abdica. Pode parecer melancólico, de um ponto de vista como o que Susana Lages comenta em *Walter Benjamin: Tradução & Melancolia* (2002, pp. 35-7), na medida em que ocorre a autodepreciação do tradutor por conta da sombra que o autor original lança sobre sua identidade. Mas não o é de todo ruim. Publicar poesia é difícil no Brasil, e, como Tezza lembra (2003, p. 80), mesmo poetas de nome forte como Manuel Bandeira pagaram do próprio bolso suas publicações iniciais. Tradução de poesia, no entanto, tem um lugar melhor estabelecido no mercado do que a poesia de autores novos e pode representar,

assim, o modo pelo qual pode-se se inserir naquilo que Lefevere vê como um sistema literário (2008, p. 17).

E, assim, chegamos ao tema do autoesvaziamento: é necessário algum grau de esvaziamento do ego de um autor para que ele faça as renúncias ao renome canônico e à liberdade de alteração de macroelementos textuais, do mesmo modo como um ator precisa suprimir sua própria personalidade para representar um personagem que seja diferente de si mesmo. Isso vale tanto para o que diz respeito às emoções quanto à ideologia. Um ator que seja incapaz de se desprender de suas próprias convicções e das emoções a que sua personalidade está acostumada será, senão um mau ator, ao menos um ator muito limitado.

Verificamos que a metáfora, então, é fortuita, mas, mais do que isso, a noção pode ser aplicada para todo o ato de leitura. O ato de dar voz está intimamente ligado ao ato de dar ouvidos. Quando um leitor se põe a ler a obra de alguém, ele está se abrindo a alguém que não é ele mesmo, e que pode ter personalidade e convicções muito diferentes das dele. E a experiência estética aqui, promovida pela literatura, pode servir como um importante modo de se atravessar essas barreiras. Assim, Dante, um católico, e Milton, um protestante – que, por sinal, leu Dante –, leram Virgílio, um pagão, e Shelley, um ateu, leu Dante e Milton, além de Virgílio, chegando, inclusive a traduzi-los (exceto por Milton, obviamente).

O autoesvaziamento, então, se relaciona com aquilo que o tradutólogo Antoine Berman (2001, p. 18) define como uma visada ética da tradução. Como ele diz, o que faz com que a tradução se aproxime mais da ciência que da arte é a responsabilidade que ela traz consigo. Tradutores, críticos, resenhistas, editores, todos são aquilo que o estudioso André Lefevere (2008, p. 17) chama de reescritores, e que, assim, são responsáveis pela propagação e manipulação da fama literária de um autor na medida em que são eles que criam a imagem que esse autor projeta através, não de grandes alterações sobre o texto, mas pela atuação na seleção de textos (visto que raramente um autor é introduzido numa cultura através da tradução de sua obra completa) e na operação sobre as sutilezas do texto. Podemos dar um exemplo miltoniano do processo:

*Satan exalted sat, by merit raised
To that bad eminence; (...)
(PP II, vv. 5-6)*

Lima Leitão traduz, pois, este trecho da seguinte forma:

Com toda a pompa real Satã se assenta,
Por sua criminoso heroicidade
Colocado em tão horrída eminência.
(vv. 4-7)

A introdução da palavra “heroicidade”, assim, subverte levemente o texto original e colabora com uma interpretação romântica (em voga na época em que Leitão faz sua tradução) de Milton que tendia a ver Satã como uma forma de herói em *PP*. Lembremos, então, da declaração célebre de William Blake, no *Matrimônio do Céu e do Inferno*:

The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when of Devils & Hell, is because he was a true Poet, and of the Devil's party without knowing it.

O motivo pelo qual Milton escreveu em grilhões quando escreveu dos Anjos & Deus, e com liberdade quando dos Diabos & o Inferno, era porque ele era um verdadeiro Poeta e do partido do Diabo sem o saber.

Tal interpretação, no entanto, se revela difícil de ser sustentada nos dias de hoje, pelo menos desde o começo do século XX, quando Nicholson escreve o seu comentário do poema, apontando claramente para a degeneração de Satã ao longo do épico. A interpretação romântica beira o absurdo, então, sob a nova perspectiva fornecida pelo *PR*, que dá o fechamento, em tom positivo, do enredo, pela possibilidade de redenção do ser humano. E é esse tom positivo que desautorizaria essa possibilidade de interpretação, portanto, do poema, visto que se adotássemos um ponto de vista satânico, por conta de sua nova queda, seria de se esperar um tom trágico como o do começo de *PP I*.

Esse “desvio” – se podemos assim chamá-lo – da tradução é, como lembra Lefevere (2008, pp. 67-8), não obra de uma malevolência subjacente do tradutor, ou de um desejo manifesto de subverter a religiosidade em Milton, mas decorre de uma interpretação pessoal que a própria época possibilitava. E isso representa mais uma instância em que a tradução em grupo é preferível: por mais que um texto autorize múltiplas interpretações, nem todas poderão ser fixadas no momento de produção do texto final, traduzido. Lima Leitão fez uma escolha baseada sobre um ponto de vista comum da época, porém, a predominância desse ponto de vista não significa que ele fosse o único ponto de vista. Percy Bysshe Shelley, por exemplo, no seu prefácio a *Prometeu Desacorrentado*, embora

reconheça o aspecto heroico em Satã, o considera falho, em comparação com a figura de Prometeu, por apresentar “máculas da ambição, inveja, vingança e desejo por engrandecimento pessoal” (SHELLEY, REIMAN & HEIL, 2007, pp. 206-7). Isso mostra o caráter pessoal do ato tradutório e o quanto uma escolha deve ser feita. Sendo assim, no caso da tradução coletiva, em que todos os tradutores exercem o mesmo poder democrático de escolha, a interpretação mais provável de ser fixada no texto final há de ser a mais popular entre o grupo todo e não aquela que mais agrada as sensibilidades de um só tradutor. Obviamente, isso não nos isenta de seguir as tendências do contexto histórico em que estamos inseridos, mas nos permite relativizar mais e pôr em discussão os pontos de vista disponíveis dentro desse contexto.

Nessa suavização do subjetivo que ocorre entre o ato interpretativo e o ato tradutório (entre a leitura e a produção do texto final) repousa o autoesvaziamento, a ascese – palavra que, dentro do contexto miltoniano do *PR*, se revela profundamente significativa. *PR* é um poema ascético, narrando o exercício de Jesus no deserto, em jejum e abstinência não só de comida, mas de tudo que Satã lhe oferece: comida, poder, riqueza. Através da própria abstenção do ego, da vontade de marcar o texto estilisticamente como sendo “seu” opera a tradução coletiva.

Mas isso não significa apagamento ou transparência. Transparência é um conceito explorado por Henri Meschonnic, Antoine Berman e Lawrence Venuti como um fenômeno que se dá quando se impõe que o tradutor seja invisível e que o estranhamento do texto original seja suavizado até se obter uma familiaridade acomodada, quando se nega que ele é um indivíduo inserido historicamente e que a tradução é um produto cultural (LAGES, 2002, p. 75), produzindo, assim, um texto final etnocêntrico, que Berman chama “má tradução”. O que gera esse apagamento não é a ascese do ego, mas o contrário disso, a autoridade, que não a do tradutor, que se impõe sobre o texto: como a imposição da legibilidade, por exemplo, que aplaina textos que oferecem, estilisticamente, dificuldades de compreensão, e que pode, assim, apagar autor e tradutor na cultura de chegada, por conta do medo da rejeição do público a um texto visto como difícil. Autoritário é quem não se abstém do próprio poder.

O resultado pode ser observado no texto final. O trecho citado anteriormente “*This is my Son belov'd, in him am pleas'd*” é uma reescritura de Mateus 3:17 – “*This is my beloved Son, in whom I am well pleased.*”, na Bíblia King James – porém adaptado para o estilo

miltoniano, com todas as suas tortuosidades, como o ocultamento do sujeito (muito estranho para a língua inglesa), a inversão (algo normal para poesia) de nome e adjetivo e a quebra de uma frase com oração subordinada em duas orações com sujeito verbo e complemento. Por contraposição, a Bíblia Almeida Corrigida e Fiel, em português, diz: “Este é o meu Filho amado, em quem me comprazo.” que por nós foi vertido como: “Eis meu Filho amado, nele alegre.”, que mantém algo próximo à estranheza do original.

Outra vantagem da tradução a dez mãos foi a atenção redobrada dada a citações bíblicas, jogos de palavras e posições importantes de palavras em fim de verso, que poderiam se perder na tradução individual, como nos seguintes exemplos:

Citações bíblicas:

'Hail, highly favoured, among women blest!'

'Salve, cheia de graça entre as mulheres!'
(PR II, v. 68)

*The first of all commandments, "Thou shalt worship
The Lord thy God, and only Him shalt serve;"*

"No primo mandamento, Venerar
Senhor teu Deus, e a ele só servir;"
(PR IV, vv. 176-7)

Enjambements estratégicos:

*For what he bids I do. Though I have **lost**
Much lustre of my native brightness, **lost**
To be beloved of God, I have not **lost**
To love, at least contemplate and admire
What I see excellent in good, or fair*

O que ele ordena eu faço. Mas **perdi**
Luxos do antigo lustro, pois **perdi**
De por Deus ser amado, e não **perdi**
O amor, contemplo, admiro pelo menos
O que no bem vejo excelente, ou justo,
(PR I, v. 377-80, grifos nossos)

Jogos de palavras e trocadilhos:

*To warm him wet returned from field at **eve**,*

P'ra aquecê-lo ao voltar d'área longeva,
(PR I, v. 318, grifos nossos)

*And saw the **ravens** with their horny beaks
Food to Elijah bringing even and morn
Though **ravenous**, taught to abstain from what they brought:*

E viu **corvos**, trazendo em córneos bicos,
Pão, noite e dia, a Elias, que apesar
De **curvado** de fome, soube abster-se:
(PR II, vv. 267-9, grifos nossos)

*Much ostentation vain of **fleshly arm**
And **fragile arms**, much instrument of war,*

Muita ostentação vã de **carvais palmas**
e **frágeis parmas**, várias armas bélicas,
(PR III, vv. 387-8, grifos nossos)

*Means I must use, thou say'st; prediction else
Will **unpredict**, and fail me of the throne:*

Devo usar meios, dizes tu, senão
Desprediz-se o predito, e o trono falha-me:

(PR III, vv. 394-5, grifos nossos)

*To tempt the **Son** of God with terrors dire.
And now the **sun** with more effectual beams
Had cheered the face of earth, and dried the wet*

P'ra com terror tentar o Divo Filho.
E agora o **sol** com raios mais vibrantes
Conforta o **sal** da terra e seca o orvalho

(PR IV, vv. 430-3, grifos nossos)

Por fim, com a atividade da tradução coletiva, acreditamos termos conseguido um modo rápido e eficaz de traduzir um poema longo e complexo, valendo-nos da devida disciplina para recriar em português a estranheza do estilo miltoniano e manter seu apelo estético. Caberá aos leitores, agora, julgar se obtivemos sucesso.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1984.

BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Bauru, EDUSC, 2001.

CAMPBELL, Gordon & CORNS, Thomas N. *John Milton: life, work and thought*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

ÉSQUILO. *Tragédias*. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

GALINDO, Waldrigues Caetano. *Abre aspas: a representação da palavra do outro no Ulysses de James Joyce e seu possível convívio com a palavra de Bakhtin*. Tese de doutorado, USP. São Paulo, 2006.

HALL, Edith. The sociology of Athenian tragedy. in: EASTERLING, P.E. *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge Press, 1997.

HANFORD, James Holly. *A handbook to Milton*. New York: Apple-Century Crofts, 1926.

HUNTER, R. L. *A Comédia Nova da Grécia e de Roma*. Organização de tradução por Rodrigo Tadeu Gonçalves. Editora da UFPR, 2010.

KILGOUR, Maggie. *New spins on old rotas: Virgil, Ovid, Milton*. In: HARDIE, Philip & MOORE, Helen. *Classical literary careers and their reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

KNOPPERS, Laura Lunger. "‘England’s case’: contexts of the 1671 poems". In: MCDOWELL, Nicholas & SMITH, Nigel. *The Oxford handbook of Milton*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin – Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2002.

LEFEVERE, André. *Tradução, Reescrita e Manipulação da Fama Literária*. Bauru, SP: Edusc, 2007.

MCDOWELL, Nicholas & SMITH, Nigel. *The Oxford handbook of Milton*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

MILTON, John & HUGHES, Merritt Y. *Complete poems and major prose*. New York: Macmillan, 1957.

MILTON, John & RAMALHO, Eric (Org.). *Poemata: Poemas em Latim e em Grego*. Tessituras: São Paulo, 2008.

MILTON, John. *Paradise lost*. Edited with an introduction and notes by John Leonard. New York: Penguin, 2000.

_____. *Paradise lost*. Edited with an introduction and notes by John Leonard. New York: Penguin, 2000.

_____. *Paraíso perdido*. Tradução de Antônio José Lima Leitão. São Paulo: W. M. Jackson inc. Editores, 1960 (Clássicos Jackson vol. 13).

_____. *Paraíso perdido*. Tradução de Antônio José Lima Leitão. São Paulo: W. M. Jackson inc. Editores, 1960 (Clássicos Jackson vol. 13).

_____. Translated Poetry in Brazil 1965–2004. 2004. Disponível online no site da UFMG.

NICOLSON, Marjorie Hope. *A reader's guide to John Milton*. London: Thames and Hudson, 1964.

POUND, Ezra. *Literary Essays of Ezra Pound*. New York: New Directions, 1968.

QUINT, David. *Epic and Empire: politics and generic form from Virgil to Milton*. Princeton: Princeton University Press, c1993.

ROGERS, John. "Paradise Regained and the memory of *Paradise Lost*". In: MCDOWELL, Nicholas & SMITH, Nigel. *The Oxford handbook of Milton*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ROGERS, John. "Paradise Regained and the memory of *Paradise Lost*". In:

SHELLEY, P. B., MARSICANO, Alberto & MILTON, John. *Sementes Aladas: Antologia Poética*. São Paulo: Ateliê, 2010.

SHELLEY, P. B., REIMAN, Donald H. (org.) & HEIL, Fraistat (org.). *Shelley's Poetry and Prose: A Norton Critical Edition*. New York: Norton Press & Co, 2007.

TEZZA, Cristóvão. *Entre a Prosa e a Poesia: Bakhtin e o Formalismo Russo*. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

WILSON, Emily. *Quantum mutatus ab illo: moments of change and recognition in Tasso and Milton*. In: CLARKE, CURRIE & LYNE. *Epic interactions: perspectives on Homer, Virgil, and the epic tradition presented to Jasper Griffin*. Oxford: Oxford University Press, 2006.

ⁱ **Guilherme GONTIJO FLORES, Prof.Dr.**
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
ggontijof@gmail.com

ⁱⁱ **Adriano SCANDOLARA, Mestrando.**
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
adrianoscandolara@gmail.com

ⁱⁱⁱ **Vinícius BARTH, Mestrando.**
Universidade Federal do Paraná (UFPR)
viniciusbarth@gmail.com