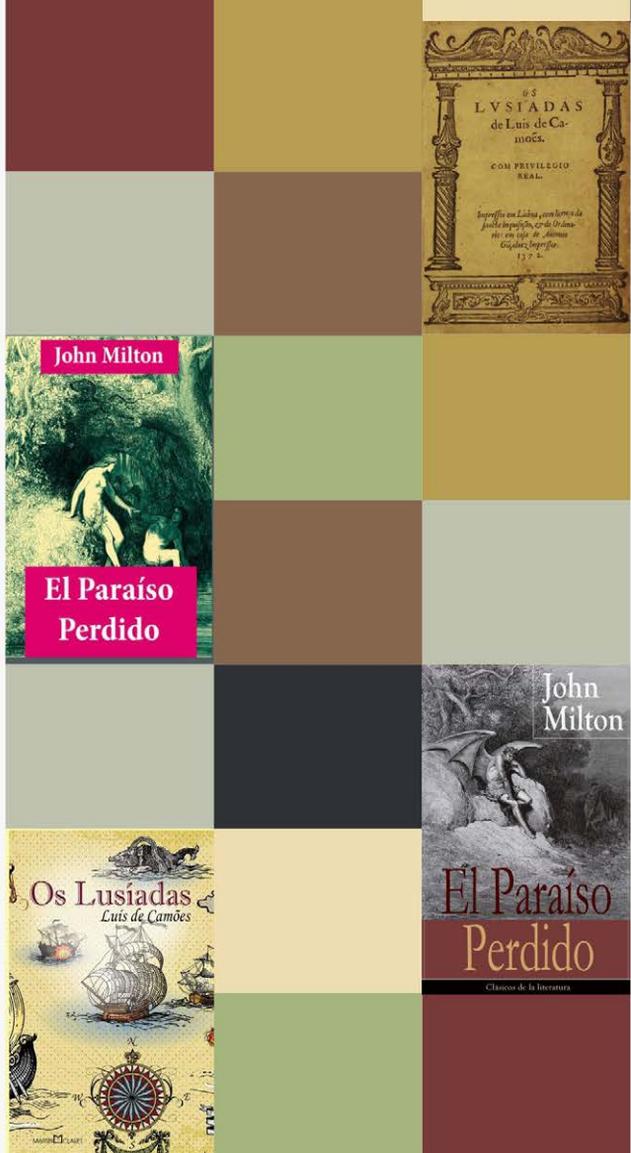


OS LUSÍADAS E PARAÍSO PERDIDO: DOIS MOMENTOS ESTÉTICOS DA POESIA ÉPICA



GISELA REIS DE GOIS

ÉPOPEIA
estudos épicos



Criação Editora

5

**OS LUSÍADAS E PARAÍSO PERDIDO:
DOIS MOMENTOS ESTÉTICOS DA POESIA ÉPICA**

AUTORA
GISELA REIS DE GOIS

ISBN
978-85-8413-324-6

SÉRIE EPOPEIA – ESTUDOS ÉPICOS
NÚMERO 5

DIREÇÃO

Christina Ramalho
Fernando de Mendonça

Universidade Federal de Sergipe

CONSELHO CIENTÍFICO

Anna Beatriz Paula	Universidade Federal do Paraná
Annabela Rita	Universidade de Lisboa
Assia Mohssine	Université Clermont-Auvergne
Charlotte Krauss	Université de Poitiers
Christine Arndt	Universidade Federal de Sergipe
Fabio Mario da Silva	Universidade Federal Rural de Pernambuco
Fernanda Cristina da E. dos Santos	Universidade Federal do Amapá
Florence Goyet	Université Grenoble Alpes
Juan Hector Fuentes	Universidad de Buenos Aires
Marcos Martinho	Universidade de São Paulo
Rafael Brunhara	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Raúl Marrero-Fente	University of Minnesota
Tamara Quírico	Universidade do Estado do Rio de Janeiro

EDITORA CRIAÇÃO CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria de Menezes
Christina Bielinski Ramalho
Fábio Alves dos Santos
Jorge Carvalho do Nascimento
José Afonso do Nascimento
José Eduardo Franco
José Rodorval Ramalho
Justino Alves Lima
Luiz Eduardo Oliveira
Martín Hadsell do Nascimento
Rita de Cácia Santos Souza

OS LUSÍADAS E PARAÍSO PERDIDO:
DOIS MOMENTOS ESTÉTICOS DA POESIA
ÉPICA

GISELA REIS DE GOIS



Criação Editora
Aracaju | 2022

Copyright 2022 by Gisela Reis de Gois

Grafia atualizada segundo acordo ortográfico da
Língua Portuguesa, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico
Adilma Menezes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Tuxped Serviços Editoriais (São Paulo, SP)

Ficha catalográfica elaborada pelo bibliotecário Pedro Anízio Gomes – CRB-8 8846

G616l	Gois, Gisela Reis de. <i>Os Lusíadas e Paraíso Perdido: dois momentos estéticos da poesia épica</i> / Gisela Reis de Gois. – 1. ed. – Aracaju, SE: Criação Editora, 2022. 132 p. Inclui bibliografia. (Série Epopeia: Estudos Épicos, n. 5). ISBN 978-85-8413-324-6 1. Literatura Comparada. 2. Literatura Inglesa. 3. Literatura Portuguesa. I. Título. II. Assunto. III. Autora. CDD 801.95 CDU 82.091
-------	---

ÍNDICE PARA CATÁLOGO SISTEMÁTICO

1. Literatura: Análise e crítica.
2. Literatura comparada.

Referência

GOIS, Gisela Reis de. *Os Lusíadas e Paraíso Perdido: dois momentos estéticos da poesia épica*. 1. ed. Aracaju, SE: Criação Editora, 2022. (Série Epopeia, n. 5). E-book (PDF). ISBN 978-85-8413-324-6.

APRESENTAÇÃO

Os Lusíadas e Paraíso Perdido: dois momentos estéticos da poesia épica de Gisela Reis de Gois

O selo *Epopéia* – fruto da parceria firmada entre o Centro Internacional e Multidisciplinar de Estudos Épicos (CIMEEP), da Universidade Federal de Sergipe (UFS), e a Editora Criação – apresenta sua quinta publicação: *Os Lusíadas e Paraíso Perdido: dois momentos estéticos da poesia épica*, assinado pela professora-doutora Gisela Reis de Gois.

No ano de comemoração dos 450 anos da publicação da epopeia camoniana, este trabalho, desenvolvido durante o Mestrado (2016) de Gois no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFS, se une às diversas publicações que, em 2022, apresentaram as ainda inesgotáveis vertentes de abordagem a *Os Lusíadas*. Gois, na ocasião, se propôs a “fazer um estudo comparado dos recursos estéticos épicos renascentistas e barrocos das obras *Os Lusíadas* (1572) e *Paraíso Perdido* (1667), com foco especial na permanência da mitologia clássica como aspecto de comparação entre as obras”, o que resultou em uma leitura crítica centrada na influência clássica observada à luz de diferentes momentos históricos e estéticos da cultura ocidental.

Destacando a Teoria épica do Discurso, do brasileiro Anazildo Vasconcelos da Silva; considerando as contribuições de Gilbert Highet e Leo Pollmann para a compreensão da permanência clássica através dos tempos; reconhecendo, nas obras, aspectos épicos estruturais com base em Ramalho; dialogando com os estudos acerca de *Os Lusíadas* de Cleonice Berardinelli, António Saraiva, Oscar Lopes, António Manuel Ferreira, Regina Michelli, entre outros/as; retomando, entre outras, considerações de Cecil Bowra, John Priestley, Josephine Spear e Harold Bloom sobre *Paraíso Perdido*; e tendo Junito de Souza Brandão como suporte para a abordagem às imagens míticas clássicas, Gisela Reis de Gois compôs um estudo que certamente contribui para a fortuna crítica da epopeia camoniã, sendo, por sua clareza, objetividade e capacidade de síntese, uma referência interessante tanto para quem inicia sua aventura pelos caminhos da leitura crítica das epopeias de Camões e de Milton, como para quem deseja compreender como o universo mítico clássico pode ser fundido ao cristão.

Christina Ramalho
Fernando de Mendonça
Direção do selo *Epopeia*

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	5
INTRODUÇÃO	9
1. ABORDAGENS TEÓRICAS E CRÍTICAS SOBRE A EPOPEIA.....	15
1.1 Anazildo Vasconcelos da Silva e a Semiotização Épica do Discurso	19
1.2 Gilbert Highet e a influência clássica.....	31
1.3 A epopeia segundo seus aspectos estéticos.....	34
2. OS <i>LUSÍADAS</i> E O ÉPICO RENASCENTISTA	45
2.1 O plano literário da obra.....	45
2.2 O plano histórico da obra	51
2.3 O plano maravilhoso da obra	54
2.4 O heroísmo da obra.....	60
3. <i>PARAÍSO PERDIDO</i> E O MODELO ÉPICO BARROCO	62
3.1 O plano literário da obra.....	62
3.2 O plano histórico da obra	75
3.3 O plano maravilhoso da obra	78
3.4 O heroísmo na obra.....	85

4. ESTUDO COMPARADO DOS ASPECTOS ESTRUTURAIS E ESTILÍSTICOS DAS OBRAS	88
4.1 Aspectos estéticos	88
4.2 Permanência do mito clássico	97
CONCLUSÃO	121
REFERÊNCIAS	127

INTRODUÇÃO

Estava o Padre ali, sublime e Dino,
Que vibra os feros raios de Vulcano,
Num assento de estrelas cristalino,
Com gesto alto, severo e soberano;
(Luís de Camões)

Do Onipotente contra o Império e trono
Fez audaz e ímpio guerra, deu batalhas.
Mas da altura da abóbada celeste
Deus, coa mão cheia de fulmíneos dardos,
O arrojou de cabeça ao fundo Abismo,
(John Milton)

Dentre as obras literárias que conseguiram imprimir sua marca tanto em sua cultura quanto influenciar tantos outros textos em outras culturas, com certeza, *Os Lusíadas* e *Paraíso Perdido* estão nesse segmento. Portanto, como uma singela homenagem aos 450 anos de publicação do épico camoniano, publicamos esse livro¹ que resgata a pesquisa feita durante o mestrado apresentando um estudo comparado dos recursos estéticos épicos renascentistas e barrocos das obras

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Capes e da FAPITEC/SE.

Os Lusíadas (1572) e *Paraíso Perdido* (1667)², com foco especial na permanência da mitologia clássica como aspecto de comparação entre as obras. A escolha das duas obras como *corpus* se deu, de um lado, pelo fato de *Os Lusíadas* já terem sido objeto de estudo no trabalho de conclusão de curso durante a graduação, de outro, por existir o desejo de produzir uma pesquisa que associasse ambas as línguas da formação em Letras Português–Inglês, analisadas no campo da literatura, sendo escolhida para este propósito a epopeia inglesa *Paraíso Perdido*.

Os Lusíadas, de Luís de Camões, são um poema épico sobre a expansão marítima portuguesa, no qual Camões conjugou aspectos da mitologia greco–romana e o imaginário cristão que estava na base das conquistas portuguesas. Essa epopeia tem importância por ser a primeira do mundo moderno e, também, é um registro das expedições portuguesas em busca de comércio e conquistas da história portuguesa. Tornou-se influente em produções épicas futuras, ao conseguir associar a Antiguidade, ao revisitar estéticas clássicas, e a Modernidade, ao tratar de um mundo inovador, em uma obra que harmonizou o paganismo e o cristianismo e ousou adotar um heroísmo coletivo.

Já, *Paraíso Perdido* foi escrito por John Milton, escritor inglês que teve uma educação e carreira intimamente ligadas à religião cristã. Sua obra tem como tema a queda do primeiro casal humano. Logo após a produção dessa epopeia, ele fez o *Paraíso Reconquistado* (1671) e *Samson Agonistes* (1671), que, assim como a primeira obra, tratam de tentações, êxitos e fracassos dos homens. Dentre as obras épicas compostas por Milton, *Paraíso Perdido* é a mais conhecida e estudada como uma epopeia humanista protestante. Esse poema épico segue o modelo da *Eneida*, contudo, difere dos poemas clássicos por seu tema,

² Esse estudo utiliza a tradução feita por Antônio José de Lima Leitão (2006), pois, de acordo com Fabiano Seixas Fernandes (2012), dentre as traduções em língua portuguesa, é uma das mais amplamente disponíveis no Brasil e que mantém o verso como forma de expressão da epopeia.

tornando-se uma contribuição importante para a Literatura Inglesa e a cultura ocidental. Das pesquisas mais frequentes sobre o épico inglês, destacam-se os trabalhos que tratam do perfil de Lúcifer na obra.

Através do estudo comparado entre as obras e da utilização de embasamento teórico-crítico sobre o épico, analisamos os modos como as obras foram construídas e o emprego do que Gilbert Highet (1954) chama de influência clássica, ou seja, a presença do pensamento clássico; observando a força, a importância e a penetração no *corpus* assinalado. Realizamos, portanto, uma análise das obras como representantes de momentos estéticos distintos da poesia épica, porque a crítica, ao estabelecer a teoria aristotélica como teoria sobre o épico, não legitimou certas epopeias que se distanciaram das epopeias homéricas, como é o caso de *Paraíso Perdido*. Massaud Moisés (2001), por exemplo, assinala que as transformações sociais ocorridas em certas nações impediam a produção de epopeias. Daí, obras como a de Milton serem vistas como tentativas não bem-sucedidas do gênero. A percepção equivocada das transformações do gênero levou a pontos de vista marcados por um pensamento reducionista, que, inclusive, impedia uma recepção atenta para o valor dessas mesmas transformações, tal como se vê no comentário do referido autor:

A epopeia, nascida nas épocas intermédias, quando os povos abandonavam a barbárie, aborrece a estratificação social, e por isso, acaba desaparecendo. Explica-se assim que as tentativas de epopeia no século XVII (como o *Paraíso Perdido*, de Milton, para não mencionar a *Prosopopéia*, de Bento Teixeira), [...] não passassem de malogros, relativamente às epopeias greco-latinas (2001, p. 313).

Os Lusíadas foram considerados um poema longo moderno digno de ser nomeado como epopeia, mas apenas, segundo Massaud Moisés, porque Portugal era uma nação atrasada em relação ao alcance da fase intermédia, isto é, as epopeias são a expressão da fase heroica da his-

tória de certa nação, uma vez alcançada a estabilidade administrativa e legislativa não haveria mais a produção de poemas épicos, pois eles não mais seriam apreciados. “Ora, com as transformações operadas no mundo a partir da Revolução Francesa, a independência americana e a industrialização inglesa, as nações ganharam solidez administrativa e legislativa e em consequência baniram a poesia épica do rol de seus desígnios” (MOÍSES, 2001, p. 313). No âmbito das inovações épicas camonianas, por exemplo, a presença de episódios líricos seria, na visão dessa crítica mais tradicional, um fator marcante do fim da epopeia.

Ao contrário do que foi estabelecido pela crítica, muitos outros poemas épicos, com suas devidas inovações, continuaram sendo escritos, assim como adaptados para outros formatos, o que reforça o argumento da relevância dessas obras e do gênero épico. De acordo com Lima (2019), existem diversas adaptações do épico camoniano, inclusive na forma de histórias em quadrinhos que, por um lado, reiteram a importância da obra e, por outro, abrem a possibilidade de leitores mais inexperientes terem contato com os referentes históricos e míticos através de outro suporte.

Apesar dos comentários de certos críticos, a epopeia camoniana teve uma boa recepção, inclusive na Inglaterra, onde a primeira tradução para o inglês da obra foi feita por Richard Fanshawe em 1655. O renome de Camões ocorreu em fases nessa nação, sendo o período de 1796 a 1830, aproximadamente, o apogeu do interesse por Camões nos círculos literários ingleses devido à constante presença de ingleses em Portugal e à Guerra Peninsular (1807), que dispersou os portugueses, levando muitos deles a se fixarem na Inglaterra. A principal razão que levou a não existirem traduções anteriores a de 1655 foi a relação conflituosa entre Inglaterra, Espanha e Portugal, acentuada pela União Ibérica (MOSER, 1994).

Alguns críticos receberam *Paraíso Perdido* como poema épico bem-sucedido pela associação de aspectos estéticos presentes nas

epopeias de poetas clássicos e algumas características iniciadas por Dante, que resultaram em uma nova forma artística. Em Portugal, a recepção da epopeia de Milton ocorreu através da tradução do francês para o português, datando de 1789 a primeira versão completa da obra impressa feita pelo Padre José Amaro da Silva. Essa edição contém um prólogo do Editor que faz uma apologia de Milton como poeta, devido ao modo como construiu seus poemas e, especialmente, em *Paraíso Perdido* por defender a moral, religião e a boa aventura. A defesa feita pelo editor alerta o leitor de futuras críticas às obras de Milton devido ao seu envolvimento político com Oliver Cromwell, entretanto não há nenhuma menção ao Protestantismo. A versão de Padre José Amaro da Silva foi a antecessora das traduções produzidas por Francisco Bento Maria Targini (1823) e Antônio José de Lima Leitão (1840), e elas assumem uma importância histórico-cultural no âmbito do movimento de divulgação de autores estrangeiros que ocorreu no Pré-Romantismo português (MOSE, 1994). Por outro lado, a recepção de alguns críticos dessa obra não foi positiva no que tange às inovações que o autor propôs em sua poesia épica.

De maneira geral, a crítica literária tomou a proposta aristotélica como axioma para as produções futuras e determinou o esgotamento do gênero épico quando, na verdade, ele nunca deixou de ser produzido; apenas passou por transformações estéticas e conceituais. Em virtude disso, este estudo visa colaborar com as pesquisas sobre o épico, trazer novas perspectivas de análise das obras escolhidas e, por fim, favorecer a propagação do épico como gênero vivo.

Para tanto, no primeiro capítulo, trazemos as discussões a respeito do esgotamento da epopeia presentes no século XVIII e apontamos as pesquisas sobre as transformações que o gênero épico sofreu, dando destaque aos aspectos que, permanecendo, garantiram a unidade do gênero: a existência de uma dupla enunciação, lírica e narrativa; os planos literário, histórico e maravilhoso; e o heroísmo épico. Também

nos reportamos ao importante conceito de matéria épica através das pesquisas de Gilbert Highet (1954), Silva (1984, 1987, 2007) e Ramalho (2013), dentre outros.

No segundo capítulo, fizemos uma análise da epopeia *Os Lusíadas* segundo os aspectos estéticos, a saber: a proposição épica, a invocação, a divisão em cantos, o plano literário, o plano histórico, o plano maravilhoso e o heroísmo épico, que definem um poema longo como epopeia. Utilizamos como fontes teóricas Joaquim Nabuco (1872), Bowra (1950) e Saraiva e Lopes (2010).

Em seguida, no capítulo três, analisamos as categorias épicas tradicionais (proposição, invocação e divisão em cantos) e as categorias do plano literário, plano histórico, plano maravilhoso e heroísmo épico na epopeia *Paraíso Perdido*, com embasamento teórico em Priestley e Spear (1963), Metzger e Coogan (2002) e Tavares (2009).

No quarto, e último, capítulo, realizamos um estudo comparado dos aspectos estéticos de ambas as obras e dos modos como elas foram construídas, de forma a se caracterizarem como representantes de matrizes épicas distintas. Analisamos também as duas epopeias em relação à presença do pensamento clássico, como pode ser previamente observado nas epígrafes que iniciam essa introdução, observando a força, a importância e a penetração no *corpus* assinalado e baseamo-nos nas obras de Hesíodo (1995, 1996) e Junito de Souza Brandão (1986, 1987, 2009).

1. ABORDAGENS TEÓRICAS E CRÍTICAS SOBRE A EPOPEIA

Três aspectos foram determinantes para a crítica literária estabelecer o esgotamento do gênero épico: primeiro foi o estabelecimento, a partir do Renascimento, da *Arte poética*³ (2001) de Aristóteles como teoria sobre o épico; segundo, o fato de as epopeias clássicas serem consideradas como modelos a serem seguidos por outros escritores, o que levou qualquer produção que se distanciasse delas a não ser considerada poesia épica e, por último, as afirmações de que as mudanças socioculturais advindas com a modernidade não eram compatíveis com a epopeia e que esse gênero teria se transformado em romance.

Na *Poética* atribuída a Aristóteles, são descritos certos gêneros literários produzidos na Grécia Antiga. Contudo, o entendimento da proposta teórico-crítica de Aristóteles sobre o épico juntamente com o fato de as epopeias homéricas terem sido modelos de poesia épica para as seguintes produções fez com que a crítica literária posterior estabelecesse um axioma, em que apenas obras épicas que se aproximassem do que foi constatado por Aristóteles, poderiam ser compreendidas como epopeias ou manifestações do gênero épico.

³ Não abordamos outros gêneros literários analisados por Aristóteles. Utilizamos a edição de 2001 da “*Poética*” de Aristóteles em obra intitulada *Arte poética*.

Na *Arte poética*, a epopeia é caracterizada como o gênero que usa o verso em métrica única ou mesclada⁴ como meio de imitação, sendo o metro heroico, o mais indicado. Além disso, ela narra, em sua maioria, assuntos sérios e retrata o homem melhor do que ele realmente é; utiliza narrador observador e não possui limites de extensão. As personagens da epopeia são exemplares com relação ao caráter e estão posicionadas em uma narrativa com princípio, meio e fim, recheada de episódios baseados no impossível verossímil.

A partir do século XVIII, grande parte dos teóricos considerou a epopeia esgotada e substituída pelo romance como forma de arte literária, o que ocasionou, durante muito tempo, certa estagnação nas pesquisas sobre as transformações da epopeia. Emil Staiger (1972) foi um dos que interpretou as formulações de Aristóteles como teoria do épico. Em resumo, ele atesta que as epopeias que não seguem a proposta aristotélica e o padrão homérico – o único poeta que captou a essência da epopeia é Homero, afirma Staiger – indicam o fim da poesia épica, especialmente após o cristianismo, que direciona o ser humano para o futuro, ou seja, não é compatível com a definição de epopeia que Aristóteles estabelece. Por fim, o gênero épico teria se descaracterizado e sobrevivido apenas na intencionalidade impressa em obras líricas e dramáticas.

Uma razão diferente que também guiou os críticos na determinação do fim da epopeia seria a mudança da Idade Média para a modernidade e a incompatibilidade da poesia épica com o mundo moderno. Georg Lukács (2000) afirmou que a era da epopeia se refere à busca por aventuras, pois o herói não se atormentava com a ideia de se perder, ou não sentia medo do que iria encontrar em sua jornada. Em contrapartida, o homem moderno tem receios psicológicos a serem travados an-

⁴ A métrica mesclada se refere aos versos compostos por pés datílicos e espondeus, resultando em hexâmetro datílico

tes mesmo que ele ouse investigar o mundo amplo e cheio de perigos. “Nas epopeias narram-se aventuras em que se buscam à grandeza, à plenitude, pois não existe ainda nenhum receio interior (da alma), psicológico a ser travado, então as divindades se postam lado a lado com o ser humano (herói)” (LUKÁCS, 2000, p. 26).

Da mesma forma fez o crítico Donald Schuller (1992), ao explicar as transformações ocorridas com os gêneros literários. Ele afirmou que para obter uma compreensão completa do homem os gêneros se modificaram. Como resultado, a epopeia se renovou para narrar a realidade usando a prosa. “Por isso, a nova forma épica passou a chamar-se romance, a língua popular da romanidade” (SCHULLER, 1992, p. 13). Segundo ele, a modernidade não mais possuía heróis com características superiores aos outros seres humanos, e a humanidade era composta por homens e mulheres comuns que travavam novas lutas em um mundo ditado pela ciência e indústria, em vez do uso de armas e força.

No entanto, há autores e escritores que atestam explícita ou implicitamente a permanência da epopeia como gênero literário. Saulo Neiva (2009), baseando-se na obra *Estética* de Hegel, defende que a atitude evolucionista da história dos gêneros literários serviu como legitimação do conto e romance. A estética hegeliana se fundamenta em uma escala de evolução dos gêneros, artes e períodos das civilizações. No caso da epopeia – assim como a escultura –, ela era a representação própria de nações em surgimento ou em conflitos de estado. Portanto, a poesia épica não era condizente com o prosaísmo da era moderna. Muito além do que elencar os gêneros em escala, Hegel postulava o drama como superior aos outros gêneros por possuir o objetivismo e subjetivismo vindos da epopeia e o lirismo, respectivamente:

Da mesma forma que Hegel, outros autores identificam a epopeia com épocas passadas, com o objetivo de legitimar a valorização de diferentes gêneros. Estes se colocam, assim no centro de um processo de “defesa e ilustração” de um gênero específico, sempre

apresentado como mais bem adaptado ao espírito estético da modernidade (NEIVA, 2009, p. 4).

Entretanto, a postura de Saulo Neiva é de que a epopeia não é um gênero morto como a periodização de gêneros de alguns críticos sustenta, mas, na verdade, é uma manifestação que deve ser considerada a partir das transformações por que passou, seu aspecto híbrido e sua complexidade característica. A mesma atitude pode ser encontrada no escritor Marcus Accioly (2001) que confirma que o épico sofreu transformações e que, ainda, mantém certas características ao assinalar que a posição do escritor é de escolher a tradição, como, por exemplo, no uso da oitava rima em decassílabos, ou quebrar a tradição. Outros escritores não tinham a intenção de legitimar a presença do épico, mas colaboraram para isso. Através da pesquisa de Lynn Keller (1997) sobre escritoras norte-americanas que produziram poemas longos, podemos perceber a presença do épico em obras modernas. Por último, citamos Ronald Daus (1982), que abordou a relação entre o épico e a poesia popular nordestina.

Esses, dentre outros autores, reforçam a ideia de que a epopeia é um gênero que resiste sob novas formas. Além disso, o fato de a crítica literária estabelecer o fim de um gênero não o faz desaparecer, pois, apenas quando uma produção literária deixa de existir é que seu fim pode ser decretado.

Utilizamos, como base principal para ratificar nossa compreensão da permanência do épico, a “Teoria da Semiotização Épica do Discurso”, de Anazildo Vasconcelos da Silva, que propõe uma nova maneira de se analisar os poemas épicos.

1.1 Anazildo Vasconcelos da Silva e a Semiotização Épica do Discurso

Antes de abordarmos a questão do discurso épico, é necessário explicar a formação do sentido e a relação do homem com o mundo dos signos, uma vez que o texto literário contém a propriedade de refletir, simbolicamente, sobre essa relação, construindo um sentido.

O sentido é formado, primeiramente, na sua condição não verbal que se refere ao período no qual a criatura pré-humana se relacionava com o mundo sem a linguagem, portanto, uma condição existencial não linguística. A significação linguística resulta, assim, da aderência do sentido preexistente à linguagem. Nesse viés, tem-se a oposição do pré-humano e sua condição não linguística e o humano e sua condição linguística. Isso significa, no enfoque semiológico adotado por Silva, que existe uma condição de produção de sentido natural preexistente à sua formalização verbal. Essa “presença de uma criatura pré-humana inserida no mundo natural de evolução da espécie ‘homo’ é formulada como: o homem diante do mundo (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 21)”.

A condição humano-existencial, a partir da teoria semiológica de Silva (1984, 1987), é constituída pela articulação da lógica natural do homem, lógica natural do diante-de e a lógica natural do mundo. Para que haja a produção de sentido, é preciso que uma dessas lógicas operacionais seja a estruturante da imagem de mundo, que é formada pela articulação das três sob a ação de uma das lógicas.

Para exercer a função estruturante da imagem de mundo, as lógicas passam a integrar a instância discursiva de uma retórica e são sobredeterminadas semiologicamente por ela. Existem três retóricas, a saber: a retórica clássica – instância discursiva da lógica natural do mundo –; a retórica romântica – instância discursiva da lógica natural do homem–; e a retórica moderna que é a instância discursiva da

lógica natural do diante-de. Essa relação das lógicas investidas pela retórica, configurando imagens de mundo específicas, pode ser percebida nas manifestações discursivas, até porque elas se sucedem e se alternam nos períodos históricos da Civilização Ocidental. A clássica compreende os períodos da Antiguidade Greco-romana, Renascimento no séc. XVI, o Neoclassicismo do séc. XVIII e o Realismo no século XIX. A retórica romântica abarca a Idade Média, o Barroco no séc. XVII, o Romantismo no séc. XIX e o Simbolismo/ Decadentismo na virada do século XIX. A retórica moderna compreende os períodos do Modernismo no século XX e do Pós-modernismo do final e virada do século XX. Observe-se nas palavras de Silva, no primeiro volume de História da epopeia brasileira: “Daí a sincronia estrutural entre as elaborações histórica e artística do homem que, estando vinculadas a uma mesma imagem de mundo, permitem, por exemplo, reconhecer uma obra de arte como expressão artística legítima de determinada época” (2007, p. 24).

No caso da Literatura, existe a Semiótica Literária que se baseia na Semiótica das Línguas Naturais, ou seja, faz uso do plano de expressão – signo linguístico – e do plano de conteúdo – significado – desta última para construir o signo literário. A Semiótica Literária é uma condição de sentido inerente especificamente ao discurso literário e não às línguas naturais. Os discursos são considerados semiologicamente neutros, e o que determina a natureza significativa de suas manifestações são as semióticas que os investem. O discurso pode ser, no âmbito da realização literária, narrativo, lírico, épico, dramático e ensaístico; o que irá diferenciar essas manifestações são os elementos estruturais e as instâncias de enunciação:

Compreende-se, então, que o significado do signo linguístico, tornando-se significante do significado literário, perde a capacidade da referência externa, que passa para o significado do signo literário. Em outras palavras, projetada no plano de expressão

da Semiótica Literária, a Semiótica das Línguas Naturais perde a capacidade externa de nomear o mundo, então assumida pela Semiótica Literária que, deslocando o referente, libera a situação existencial do aprisionamento de sentido da nomeação linguística. (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 25-26).

Segundo Anazildo Vasconcelos da Silva, no âmbito do discurso ficcional, as lógicas naturais do homem, do diante-de e do mundo são geratrizes semióticas discursivas das lógicas ficcionais do personagem, do acontecimento e do espaço, respectivamente. Quando essas lógicas são inseridas no discurso lírico, resultam nas lógicas líricas de sentimentalização, mentação e reduplicação, semiotizando a experiência lírica de forma diferente, a partir da retórica que as contamina. A lógica ficcional do personagem e a lírica de sentimentalização possuem a expressão subjetiva das motivações pessoais; a lógica ficcional do acontecimento e a lírica de mentação têm a expressão neutra do irracionalismo mecânico como fluxo semiotizante, enquanto a lógica ficcional do espaço e a lírica de reduplicação têm como fluxo semiotizante a expressão objetiva dos valores codificados.

De acordo com a função estruturante das lógicas ficcionais, Anazildo Vasconcelos da Silva estabelece três padrões literários da narrativa, a saber: a narrativa de semiotização do personagem, narrativa de semiotização do acontecimento e a narrativa de semiotização do espaço. Na primeira, o centramento da elaboração significativa da situação existente imaginária está na expressão subjetiva das motivações pessoais, através do enfoque da razão subjetiva. Dessa maneira, o acontecimento e o espaço estão submetidos à lógica do personagem. Esse padrão ocorre nos períodos da retórica romântica. Na narrativa de semiotização de acontecimento, o centramento da elaboração significativa da situação existente imaginária está na expressão neutra do mundo natural, por

meio da razão objetual⁵. Esse padrão literário ocorre nos dois momentos da retórica Moderna. O último padrão presente na retórica clássica centra-se na expressão objetiva dos valores codificados na elaboração significante imaginária.

Com relação às lógicas líricas, elas se realizam no âmbito da proposição de realidade histórica. Ou seja, a criação lírica pressupõe a imagem de mundo como proposição de realidade. Os padrões advindos das lógicas são o padrão lírico de sentimentalização da lógica de sentimentalização, o padrão de mentação da lógica de mentação e o padrão lírico de reduplicação da lógica de reduplicação.

O discurso épico, por sua vez, tem uma natureza híbrida. Como apresenta uma dupla instância de enunciação, narrativa e lírica, é simultaneamente investido pelas lógicas narrativas e líricas. Logo, quando a lógica do espaço e a lírica de reduplicação exercem a função semiotizante da matéria épica, temos a matriz épica clássica nos momentos de retórica clássica. Se a junção for entre a lógica do personagem e a lírica de sentimentalização, teremos a matriz épica romântica nos momentos de retórica romântica. Se a função semiotizante da matéria épica nas instâncias narrativa e lírica for, respectivamente, a lógica narrativa do acontecimento e a lírica de mentação, teremos a matriz épica moderna nos momentos de retórica moderna.

Em decorrência disso, a ausência da dupla instância de enunciação, dentre outras características, impede a existência de um discurso épico. O eu-lírico/narrador é o que o diferencia de outros discursos, inclusive o narrativo e lírico. Por conseguinte, o autor afirma que as designações “narrativa épica” e “epopeia lírica” são inapropriadas para nomear a epopeia. O gênero épico se assemelha ao narrativo por conter

⁵ Objetual e objetal não querem dizer a mesma coisa. O objetal é relativo ao objeto, remetendo às relações com o mundo (e aos indivíduos); o objetual é relativo ao objeto físico, material, remetendo à objetualidade em si, vem da contribuição pós-estruturalista (BORBA, 2004).

os elementos personagem, espaço, acontecimento e narrador. Mas, ao contrário da narrativa de ficção, a epopeia tem um eu-lírico na estrutura narrativa, enquanto a outra se utiliza do período, de capítulos e da voz narrativa. Outra distinção entre esses gêneros é a proposição de realidade estruturada. No caso da epopeia, a proposição de realidade é histórica, pois se baseia no real⁶ e no mito presentes na matéria épica; enquanto na narrativa de ficção, a elaboração imaginária da relação existencial do homem com o mundo se estrutura em uma proposição de realidade ficcional.

Pode-se dizer do épico e lírico o mesmo, eles apresentam semelhanças, mas também diferenças. Ambos contêm o eu-lírico, espaço lírico e motivação lírica, além da utilização do verso, recursos rítmicos e sonoros, estrofação e divisão em cantos. Contudo, esses elementos não fazem da epopeia um poema, pois este não contém uma instância narrativa na elaboração da experiência lírica.

A partir destas considerações, fica evidente a autonomia do discurso e gênero épico. Este é um dos pontos importantes esclarecidos por Anazildo Vasconcelos da Silva, além do entendimento da obra de Aristóteles como crítica e não teórica. Vejamos a seguir a distinção entre teoria e crítica:

A primeira resulta de uma reflexão sobre o discurso, e a segunda de uma reflexão sobre a manifestação do discurso. A proposição crítica, sendo uma reflexão sobre a manifestação do discurso [...] consiste numa proposição de caráter particularizante, cuja validade e eficácia estarão limitadas ao *corpus* examinado. A proposição teórica, ao contrário, é uma reflexão sobre o próprio discurso (o processo), constituindo, por isso, uma proposição de caráter uni-

6 O termo é aqui tomado em sentido extrapsicanalítico, sem desprezar as noções de Freud e de Lacan sobre as diferenças entre “real” e “realidade”: como representação que engloba as realidades várias que desafiam o indivíduo (JORGE, 2010). Tomamos o real, na acepção que lhe confere Anazildo, de “suporte histórico”, “história”.

versalizante, válida para todas as diferentes manifestações desse mesmo discurso (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 47).

Os elementos que definem a epopeia são a dupla instância de enunciação e a estruturação da matéria épica, que pode ser elaborada literariamente também em um poema ou romance, mas isso não fará deles uma epopeia. Dessa forma, se a poesia épica tem instância de enunciação híbrida e não apenas narrativa como o romance e passou a ter a instância lírica mais predominante do que a narrativa com o passar do tempo, fica claro que a epopeia não foi assimilada pelo romance, mas que sofreu transformações como qualquer outro gênero. Assim, o que a crítica reconheceu como esgotamento do épico e a sua assimilação pelo romance, na verdade, era o esgotamento da matriz épica clássica e romântica nos modelos épico parnasiano-realista e épico simbolista-decadentista, respectivamente, e o surgimento da matriz épica moderna.

No âmbito discursivo de cada retórica, há a formação de uma matriz pela ação de uma lógica narrativa e uma lógica lírica; e cada matriz contém seus respectivos modelos. Por exemplo, a matriz clássica é gerada pela imagem de mundo primordial, em outras palavras, o momento em que o ser humano consegue se sobrepor ao determinismo biológico, portanto, distinguindo-se dos outros animais. É uma imagem formada pelo referencial simbólico do pré-humano dos povos nômades antes de Cristo com o referencial histórico do humano de diversos povos. Esta imagem de mundo está inserida no âmbito discursivo da retórica clássica. Essa matriz é formada pela instância semiotizante da lógica narrativa do espaço e a lógica lírica de reduplicação.

O modelo épico clássico é a primeira manifestação do discurso épico dessa matriz na Antiguidade clássica e é também investido pela concepção literária clássica. Silva concorda com os argumentos de Staiger – que são baseados na proposta de Aristóteles – de que a

narrativa épica tenha apresentação, distanciamento e confronto. Conforme se observa a seguir:

[...] a essência épica que ele define como sendo a apresentação, baseando-se na relação de afastamento entre o eu e o mundo, isto é, entre o narrador e a matéria narrada. Em função do distanciamento, o narrador épico se coloca diante da matéria narrada numa situação de confronto, resultando daí os demais elementos: o passado, a memória, o uso da terceira pessoa, o desenrolar progressivo, a grandiloquência, a inalterabilidade de ânimo, a uniformidade métrica e a relativa autonomia das partes (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 73).

Contudo, Silva destaca que, apesar de toda narrativa possuir essas três características, a narrativa épica, por estruturar uma proposição de realidade na dimensão real e não imaginária, faz as relações ficarem mais acentuadas. O eu-lírico/narrador épico clássico realiza literariamente uma matéria épica produzida autonomamente, por isso, as características de distanciamento – presente, inclusive, entre o acontecimento e a aderência mítica com o narrador – e objetividade. Para completar a caracterização de Staiger, Silva acrescenta a dupla instância de enunciação com maior participação do narrador, enquanto o eu-lírico se apresenta na invocação, proposição, dedicatória, assim como, na integração da expressão formal na estrutura narrativa (verso, estrofação, cantos ou livros, recursos rítmicos). Isso acontece, porque a matriz épica clássica tem a expressão objetiva dos valores codificados como fluxo semiotizante. Como resultado, a epopeia clássica se apresenta do plano histórico para o maravilhoso, o que acentua a feição narrativa que Aristóteles destacou como característica da epopeia:

[...] a passagem da predominância narrativa para a predominância lírica, que se observa no percurso da épica Ocidental, é uma decor-

rência natural da natureza híbrida do discurso épico, e não impede, por isso mesmo, o reconhecimento de epopeias da Antiguidade ao Pós-modernismo, tão legítimas umas como as outras (SILVA; RAMALHO, 2007, p. 50).

O segundo modelo da matriz clássica é o épico renascentista. A diferença entre esse modelo e o anterior é a concepção literária renascentista. As obras épicas dessa época têm sido bastante analisadas sob a perspectiva aristotélica. Como consequência, o que as diferencia da epopeia do modelo clássico não tem sido valorizado, apesar de as diferenças serem, na verdade, indicadores das transformações por que o épico passou.

O terceiro modelo é arcádico-neoclássico, que é impregnado pela concepção literária árcade-neoclássica. Pela influência do Iluminismo e Racionalismo, esse modelo, como os anteriormente citados, busca a objetividade e o equilíbrio entre o pensamento e emoção e elabora conceitos universalizantes. A natureza é fonte e modelo da busca por equilíbrio. Entretanto, a influência do épico medieval e do barroco faz com que a objetividade, aos poucos, seja sobreposta pelo sentimentalismo, que mais tarde surge como Romantismo.

O último modelo da matriz épica clássica é o parnasiano-realista no século XIX, que é investido pela concepção literária parnasiano-realista-naturalista. Filia-se aos modelos anteriores por causa da matriz épica clássica com sua busca pela objetividade, universalidade. Por outro lado, os poetas parnasianos utilizam o aparato formal, a objetividade temática, influenciados pelos avanços científicos e filosofia positivista.

A seguinte matriz a ser definida por Silva é a épica romântica. Essa matriz é resultado de um período da civilização ocidental em que houve muita violência, guerra, pestes, entre outras atrocidades que geraram o caos. Assim como, é fruto das tradições clássica, germânica

e cristã que sustentaram uma nova imagem originária de mundo. Ela é originária por soerguer uma civilização, mas não é primordial, como a matriz épica clássica que assinala uma ruptura no processo evolutivo. Essa imagem de mundo assimila referenciais simbólicos do pré-humano com tradições do povo (humano), portanto, é uma mistura de referenciais simbólicos e históricos consolidados que resultam em uma nova identidade cultural. Por isso, a função estruturante unificadora dessa imagem de mundo é a lógica natural do homem. As produções épicas formadas nessa matriz têm matérias épicas da tradição greco-romana⁷, do cristianismo e na tradição oral de povos bárbaros.

O primeiro modelo dessa matriz é o épico medieval, impregnado pela concepção literária medieval. Segundo Silva, esse modelo tem como fluxo semiotizante das suas lógicas a expressão subjetiva das motivações pessoais e proporciona uma nova epopeia com relação ao gênero e a realização literária. A estrutura narrativa se centra na dimensão mítica da matéria épica; estrutura-se do plano maravilhoso para o histórico; possui aderência mítica diversa, a saber: clássica, cristã e germânica; tem intervenção artística na elaboração da matéria épica recorrente; o eu-lírico/narrador projeta-se no mundo narrado; fundamentação da identidade heroica na expressão subjetiva do herói; sem falar da influência da concepção literária medieval nos novos recursos formais e estilísticos.

O segundo modelo desta matriz é o épico barroco, impregnado pela concepção literária barroca. Nesse modelo, aparece a projeção do eu-lírico no relato, o narrador como agente da lógica subjetiva do personagem e a sentimentalização da proposição. O terceiro modelo é o épico romântico. A concepção desse modelo, distinta dos anteriores, gerou uma identidade heroica compartilhada que aborda temas locais

⁷ Aqui a tradição da Antiguidade arrefece, figurando como que motivacional apenas para evidenciar a vinculação com as matrizes de gênero, mas também o afastamento de seus temas.

e particulares, com exaltação pessoal e intimismo, isto é, a lógica subjetiva do personagem e a lógica lírica de sentimentalização exploram o ideário romântico da subjetividade. Assim sendo, uma característica definidora do épico romântico é o tema nacionalista e o localista. Entretanto, a confusão entre o épico e o romanesco prejudicou a realização épica de muitas obras. Como podemos observar a seguir:

O século XIX, com a afirmação definitiva da narrativa de ficção, não foi um período favorável ao desenvolvimento da epopeia. A impossibilidade de aferição épica segundo os parâmetros aristotélicos, e a aceitação do esgotamento do gênero épico a partir do século XVIII, forma os fatores que contribuíram para essa situação (SILVA, 2007, p. 66).

Por último, temos o modelo épico simbolista–decadentista como pertencente à matriz épica romântica. Esse modelo, além de manter certas características da matriz, antecipa as novas formas narrativas e líricas dos modelos da matriz épica moderna. Conforme Silva, os novos recursos épicos que aparecem no modelo épico parnasiano–realista valem para esse modelo. A diferença se dá pelas concepções literárias distintas que os impregnam. O Simbolismo, com a matriz épica romântica, incorpora o legado do Romantismo, mas com um novo ideário poético. A matéria épica é abordada por núcleos simbólicos, configurando o fato histórico em sua transcendência mítica. O herói deixa de ser individual e passa a expressar o heroísmo nacional.

A terceira e última matriz épica é a moderna. Essa é uma imagem de mundo originária que inaugura uma nova etapa da Civilização Ocidental, em que o mundo histórico do humano é associado ao mundo mecânico do pós–humano. Essa imagem de mundo, como macroestrutura semiótica integradora do mundo subjetivo das motivações pessoais e do mundo objetivo dos valores codificados e do mundo objetual, está sob a ação estruturante da lógica do mundo objetual do

automatismo mecânico e está inscrito no âmbito discursivo da retórica moderna. É dessa imagem de mundo que se origina a matriz épica moderna. Ela é definida pela dupla instância semiotizante da lógica narrativa do acontecimento e a lógica lírica de mentação que investe o discurso épico nos momentos de retórica moderna. Sendo o século XX um período inaugural, a identidade humana se reelabora. Isto acontece, porque os avanços tecnológico, científico e industrial iniciam uma era maquinica, cuja realidade autodeterminada está alicerçada na hiper-racionalidade. A ação estruturante da lógica de expressão “irracional” do mundo natural instrumentaliza razão e emoção, submetendo o homem à causalidade mecânica do pós-humano. Isso ocorre, pois a lógica do mundo objetual é neutra, portanto, para integrar a imagem de mundo de realidade, só poderia ser submetida às lógicas naturais do mundo e do homem. Ao contrário, se submetida a sua própria lógica e razão, a imagem de mundo não teria sentido. Afinal, seus agentes são animais, máquinas, ciborgues. Esse período histórico está fundado na autonomia estrutural da proposição estruturalista e depois na auto-mentação objetual.

As epopeias dessa época surgiram renovadas e em número maior do que nos períodos anteriores. A poesia épica moderna assimila referenciais históricos e simbólicos das imagens de mundo originárias anteriores, na tentativa de resgatar a transcendência humana. Nessa matriz épica, a aderência mítica se expande dos grandes heróis aos homens simples; os mitos são renovados pela intervenção criadora, formando novas matérias épicas; e o passado e presente se fundem para a contextualização histórica do presente.

A matriz moderna possui dois modelos. O primeiro modelo é o moderno, que tem como aspecto relevante a elaboração literária da matéria épica, o que provocou um crescimento na produção de epopeias. Novamente, por sua condição híbrida, o discurso épico moderno absorve recursos formais, semióticos da narrativa e lírica moderna. Da

primeira, a autocontextualização narrativa; da segunda, a autorreferenciação poética. Esses recursos resultam na intertextualidade, que possibilita o diálogo com outras epopeias. Outras características do modelo épico moderno são o centramento do relato no plano literário, participação plena do eu-lírico/narrador, uso da 1ª pessoa, ou seja, herói que também é eu-lírico/narrador, herói metonímico e estrutura mítica como forma de representação histórica.

O segundo modelo é o pós-moderno, que tem a dimensão real da matéria épica configurada a partir de fragmentos históricos heterocontextualizados e encadeados; já a dimensão mítica é resultante da superposição e da relação entre as aderências míticas heterorreferenciadas na expressão subjetiva do eu-lírico/narrador. Com relação ao herói, ele possui uma identidade heroica relacional. Assim como narrativa e lírica se modificam no pós-modernismo, o mesmo ocorre com a epopeia, que usa a heterocontextualização narrativa da primeira e heterorreferenciação poética da segunda. Esses recursos retiram enunciados históricos e simbólicos do seu referente original e se vinculam a um novo referente elaborado. Desse modo, não há intertextualidade, pois não há diálogo explícito com outras obras, a não ser quando os fragmentos são resgatados.

Os recursos da autorreferenciação poética do modernismo e a heterorreferenciação poética do pós-modernismo são aspectos característicos da criação literária que resultam da alusão a outro poema na concepção criativa, através da menção ou uso de parte do texto, o que vem sendo utilizado desde sempre. Graças aos conceitos de mimese, originalidade e plágio, a referenciação poética se modificou com o passar do tempo. Da Antiguidade Clássica até o século XVIII, a referenciação dava respaldo e não comprometia a originalidade; por outro lado, era uma forma de alcançar reconhecimento artístico. Contudo, esse modo de referenciar outros poemas passou a ser criticado com o surgimento do Romantismo, no século XIX, mas, pelo fato de a

referenciação ser parte da criação artística, ela passou a aparecer de forma epigráfica. Apenas no século XX é que alusão poética tornou a integrar a estrutura dos poemas como característica marcante da lírica moderna e pós-moderna, com a ressalva de que a intertextualidade moderna explicita diretamente as fontes referenciadas, enquanto a pós-moderna delas se apropria sem a preocupação de demarcá-las.

1.2 Gilbert Highet e a influência clássica

De acordo com Highet (1954), o mundo moderno é uma extensão do mundo grego e romano em muitos aspectos, de que são exemplos as atividades espirituais e intelectuais. A redescoberta da civilização clássica, no final da Idade Média, após tanto tempo de controle e censura sobre as formas e ideias do paganismo, proporcionou a assimilação, seja pela imitação ou pela adaptação, do pensamento greco-romano na fundação da civilização moderna. Observemos a afirmação do autor:

En el terreno de la filosofía y de la religión, del lenguaje, de las ciencias abstractas y de las bellas artes – de manera especial la arquitectura y la escultura – podría demostrarse con la misma facilidad cómo gran parte de las mejores cosas que escribimos, hacemos o pensamos, son adaptación de lo que crearon los romanos y los griegos. (HIGHET, 1954, p. 19).⁸

A Idade Média e o Renascimento foram, respectivamente, os períodos de progresso gradual da civilização e de uma expansão súbita e profunda. Segundo Highet, um dos campos em que se realizou o pro-

⁸ No terreno da filosofia e da religião, da linguagem, e das ciências abstratas e das belas artes – de maneira especial a arquitetura e a escultura – poder-se-ia demonstrar com a mesma facilidade como grande parte das melhores coisas que escrevemos, fazemos ou pensamos, são adaptações do que criaram os romanos e os gregos (Tradução nossa).

gresso foi a Educação, com o conhecimento das ideias, línguas e literaturas da época clássica, e com o aparecimento das universidades. Os efeitos desse progresso foram: o enriquecimento de vocabulário pelas línguas românicas, como também pelo inglês; o aperfeiçoamento e a ampliação de estilos empregados pelos poetas, prosadores e oradores; a cópia e a adaptação para as línguas modernas de orações, versificação, imagens; e, o mais importante, o descobrimento de formas literárias:

Finalmente, el redescubrimiento de la cultura clásica en el Renacimiento fué algo más que una adquisición de libros em una biblioteca. Trajo consigo una expansión en el ámbito y en los recursos de todas las artes – escultura, arquitectura, pintura y también música – y una comunicación más íntima y más fértil entre ellas (HIGHET, 1954, p. 39).⁹

Segundo Highet, na Idade Média, algumas obras e os autores influenciaram marcadamente os rumos da historiografia literária. São elas, a *Divina Comédia*, de Dante; o *Romance da Rosa*, poema composto por 22.700 octassílabos com rimas emparelhadas, cujos 4.266 primeiros versos são de Guillaume de Lorris (escritos entre 1225 e 1230) e os outros, de Jean Chopinel, também conhecido como Jean de Meun (que os escreveu em 1270); *The Canterbury Tales*, de Chaucer; a obra de Francesco Petrarca (1304–1374), que, entre outras, produziu o poema épico *África* (inspirado em *Eneida*); e a de Giovanni Boccaccio (1313–1375), autor da primeira epopeia italiana, *Teseida* (com o mesmo número de livros e versos que *Eneida*) (RAMALHO, 2004).

Com relação às epopeias escritas em línguas modernas no Renas-

⁹ Finalmente, o redescobrimiento da cultura clássica no Renascimento foi algo mais que uma aquisição de livros em uma biblioteca. Trouxe consigo uma expansão no âmbito e nos recursos de todas as artes – escultura, arquitetura, pintura e, também, música – e uma comunicação mais íntima e mais fértil entre elas (Tradução nossa)

cimento, Gilbert Highet apresenta uma divisão em quatro classes, de acordo com o assunto e o tipo de influência clássica. A primeira classe é definida como a imitação direta da epopeia clássica, cuja única representante é *La Franciada* de Pierre de Ronsard. O segundo tipo é composto por epopeias sobre aventuras heroicas contemporâneas, escritas principalmente ou totalmente da maneira clássica. Como exemplo dessa classe, temos *La Araucana* de Alonso de Ercilla. Na terceira classe estão epopeias novelescas de façanhas cavaleirescas medievais que estão penetradas de influência clássica, como *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto. Na quarta e última classe estão as epopeias religiosas cristãs sobre assuntos retirados da história e da lenda judaico-cristã, mas que contêm aspectos do pensamento clássico, como as próprias epopeias de Milton.

Highet declara que, apesar de toda a assimilação que os poetas épicos do Renascimento fizeram do mundo greco-romano, isso não os tornou copistas, pois os poemas são distintos uns dos outros, assim como das epopeias da Grécia e Roma. Os temas originalidade e tradição foram discutidos amplamente durante a querela dos antigos e modernos e ocasionaram mudanças na literatura, ciência, religião, artes e na erudição clássica. De acordo com o autor, o maior prejuízo da disputa foi o distanciamento que se criou entre os eruditos e o público em geral.

É relevante ressaltar que a publicação dos formalistas russos e a emergência do estruturalismo a partir dos anos 1960 levou ao descrédito e quase descartou o conceito influência. Harold Bloom (2002) justifica as obras canônicas ao afirmar que a influência poética não necessariamente proporciona a diminuição de originalidade, da mesma forma que a originalidade de uma obra não atesta o seu valor. Para esse autor, a assimilação de ideias e imagens de um poeta acontece e não há razão para um estudo que se baseie exclusivamente da busca de fontes primárias:

Mas a influência poética não precisa tornar os poetas menos originais; com a mesma frequência os torna mais originais, embora não por isso necessariamente melhores. Não se pode reduzir as profundezas da influência poética a um estudo de fonte, à história das ideias, ao modelamento de imagens. A influência poética, ou como com mais frequência chamo, a apropriação poética, é necessariamente o estudo do ciclo vital do poeta como poeta (BLOOM, 2002, p. 57-58)

Sandra Nitrini em seu livro *Literatura comparada: história, teoria e crítica* (2010), aborda duas acepções distintas de influência, a partir de Cionarescu; a primeira corresponde a soma de relações de contato que se pode estabelecer entre um emissor e receptor, e, a segunda diz respeito ao resultado artístico autônomo de uma relação de contato. A autonomia mencionada na última acepção se refere a uma obra criada com a mesma independência e os mesmos procedimentos da obra literária de forma geral, que contém personalidade própria, características de seu autor; mas na qual, também, se reconhecem indícios de contato com um ou vários autores.

A diferenciação entre imitação e influência é que a primeira remete a detalhes materiais, como procedimentos, por exemplo; enquanto a segunda possui uma transmissão mais difícil de se perceber, pois é menos material: resultando na modificação da visão artística, dentre outros aspectos, do receptor. O conceito de originalidade, assim como os dois anteriores, faz parte do ideário comparatista e refere-se à individualidade do autor impregnada na sua própria obra.

1.3 A epopeia segundo seus aspectos estéticos

Utilizamos como metodologia deste estudo a proposta de Christina Ramalho (2013), que, baseada na teoria épica do discurso de Anazildo Vasconcelos da Silva, dentre outros teóricos, busca analisar

o poema épico segundo alguns aspectos estéticos e estruturais: a proposição épica, invocação, a divisão em cantos, o plano literário, plano histórico, plano maravilhoso e heroísmo épico. A presença de alguns destes aspectos é fundamental para identificar poemas épicos: a matéria épica, a dupla instância de enunciação, o plano maravilhoso, o histórico, o literário e o heroísmo épico. Outras categorias, como a proposição, a invocação e a divisão em cantos, que remetem à épica tradicional, podem estar presentes ou não.

Segundo Ramalho, a proposição épica é uma parte da epopeia através da qual o eu-lírico/narrador esclarece o conteúdo da matéria épica a ser abordada. Quanto à sua forma e inserção na epopeia, ela pode ser nomeada ou não, estar em destaque ou integrada ao corpo de texto do poema épico. A proposição pode ainda ser um texto em prosa que explica a intenção do poeta ao produzir a epopeia, configurando um metatexto. A autora afirma que o modo como a proposição é apresentada indica o tratamento estético do restante da obra, mas isso não implica na obrigatoriedade da existência de uma proposição: “A ausência de uma proposição, entretanto, não impede o reconhecimento de um texto como epopeia. Contudo, fica claro que, ao estar presente, a proposição indica uma intencionalidade épica mais explícita” (RAMALHO, 2013, p. 32).

Quanto à forma e à inserção da proposição no poema, ela pode ser classificada de seis formas: proposição não nomeada integrada ao primeiro canto; proposição nomeada, em destaque e em forma de prosa; proposição nomeada, em destaque e em forma de poema; proposições múltiplas; proposição dispersa ou multifragmentada; e proposição ausente. Como podemos perceber, a proposição pode se apresentar de formas diversas, e a sua presença é como um “ritual de iniciação da leitura”. Com relação ao centramento temático, ela pode ter o enfoque no feito heroico, na figura do herói, no plano histórico, no plano maravilhoso, no plano literário ou possuir múltiplos enfoques.

Quanto ao conteúdo, a proposição pode ser referencial, simbólica ou metalinguística. A primeira se refere àquela que explicita diretamente e contextualmente o conteúdo da matéria épica, pondo ênfase no feito heroico, na figura do herói, no plano histórico, maravilhoso ou tendo enfoques múltiplos. A segunda usa estratégias de representação que exigem uma leitura decifradora do simbolismo utilizado pelo autor, ao enfatizar aqueles mesmos aspectos anteriormente citados, inclusive o enfoque no plano literário, apesar de este enfoque ser mais comum na proposição metalinguística. A última aparece predominantemente nos textos em que a voz do poema é potencializada como parte da matéria épica. Se ela for metalinguística, apresentará possivelmente a função de reforçar a epopeia como expressão artística; se for metafórica ou simbólica, seu papel será de indicar os aspectos de densidade semântica; já se for referencial, ela servirá como registro funcional.

É interessante salientar que, segundo a autora, a proposição não nomeada integrada ao primeiro canto é típica da épica clássica, como *Eneida*. É muito comum encontrar epopeias que recorrem à forma clássica de proposição, o que revela tanto uma vontade explícita de produzir uma epopeia como uma concepção antiga do autor sobre o épico. Acompanhando a proposição clássica, às vezes, surge um “argumento”, produzido pelo poeta ou outro autor responsável pela reedição da obra, com a intenção de orientar a leitura. Entretanto, essa síntese não se restringe a aparecer apenas no primeiro canto como é o caso da proposição clássica (não nomeada integrada ao primeiro canto). Muitas vezes, um “argumento” abre cada canto de uma epopeia.

As proposições múltiplas são recorrentes em epopeias que têm suas partes desenvolvidas com certo distanciamento temporal, podendo a proposição retomar o conteúdo ou se voltar ao que vai ser narrado. Em casos como *O Guesa* de Sousândrade e *Divina Comédia* de Dante Alighieri, em que a proposição é inexistente, as obras podem ser

lidas como epopeias se baseando em outros aspectos. A não presença da proposição pode ser um indicativo da não consciência do autor sobre o gênero épico ser uma manifestação literária viva:

Em geral, nesse tipo de epopeia, o canto inicia-se com uma narração, com a apresentação do herói, do tempo ou do espaço, ou, no caso das epopeias mais líricas, com poemas, nomeados ou não, que já abarcam aspectos da matéria épica, sem, contudo, propor uma síntese (RAMALHO, 2013, p. 57).

A invocação presente em epopeias se refere ao pedido à musa por inspiração. Essa solicitação de ajuda é realizada pelo poeta para que seu poema esteja “à altura” da matéria épica que contemplará. Ela é um recurso retórico que se relaciona com a energia do poeta para escrever uma obra de longa extensão. O tom do chamamento pode indicar um significado no dimensionamento da matéria épica, podendo ser uma súplica, ameaça, uma interpelação, um apelo à memória ou ao sobrenatural.

As musas gregas eram comuns nessas invocações, porque elas de algum modo se relacionavam com os dons e habilidades da humanidade. Entretanto, o Cristianismo trouxe um aspecto retórico à invocação pagã ou à eliminação de sua presença, quando, em seu lugar, o chamamento passou a ser feito a figuras do Cristianismo. A invocação dupla também surgiu como novo modo de requisitar inspiração, a saber: a Musa e a Deus, ficando a cargo da primeira cumprir uma função decorativa, relacionada à tradição épica; e ao segundo, ser a base, de fato, moral e religiosa do canto. Na Idade Média e no Romantismo, a mulher passou a ser a destinatária ao lado de referentes pagãos e cristãos. Na Modernidade, houve a inserção de novos destinatários da invocação, como o povo, a pátria personificada, o herói, dentre os outros já mencionados.

Desta forma, quanto ao destinatário da invocação, temos: invocação pagã, invocação judaico-cristã, invocação humana, invocação à

natureza, invocação à pátria, invocação simbólica, invocação multirreferencial, metainvocação ou autoinvocação. A invocação simbólica ocorre quando existe um destinatário, mas não está claro quem é. A multirreferencial existe quando há mais de um tipo de destinatário. A metainvocação é quando a própria poesia é o destinatário e a autoinvocação acontece quando a voz épica é a promotora de inspiração.

A invocação também pode ser classificada quanto ao posicionamento na epopeia. Ela pode ser tradicional, aparecendo nos primeiros versos antes ou depois da proposição; mesclada à proposição ou dedicatória, não sendo possível separá-las; recorrente, por se repetir no decorrer do texto; multipresente, que também se repete no decorrer do poema, mas possui destinatários diversos; e pode, ainda, não existir. Do mesmo modo como a proposição, a invocação pode estar ausente e ainda assim ser possível reconhecer um poema longo como epopeia através de outras características.

Quanto ao conteúdo, a invocação pode ser metatextual ou convocatória. A primeira, afirma Ramalho, é a mais comum e centra-se no fazer poético. O objetivo dela é ter o apoio do/a invocado/a para que o poeta possa se apoderar dos elementos necessários para a composição épica, sejam eles de natureza estética, referencial, mítica etc. A segunda tem um chamamento aberto para que os destinatários ou ouvintes participem da matéria épica. Ela se configura como um efeito retórico que proporciona um deslocamento entre a produção e a recepção: “Assim, esse tipo de invocação busca criar uma cumplicidade entre a instância de enunciação e a de recepção, refletindo um texto que se oferece à reescritura implícita no ato de ler” (RAMALHO, 2013, p. 65).

A última categoria tradicional é a divisão em cantos que, juntamente com a invocação e proposição, faz parte da estrutura formal da epopeia. A divisão pode dar destaque a episódios ou indicar o distanciamento histórico entre a produção das partes. A forma tradicional de divisão é em cantos ou livros, fundamentada nas obras *Odisseia* e

*Ilíada*¹⁰. Uma característica desse tipo de organização é a dependência dos cantos no conjunto da estrutura da epopeia e, simultaneamente, sua independência, por possuírem um sentido em si mesmos. Assim como as categorias já descritas, as transformações na epopeia também atingiram a divisão em cantos, que passaram a ser nomeados de outros modos, deixaram de ser apenas marcas episódicas com mais ênfase no plano narrativo do que no lírico.

A divisão em cantos pode ter funções diferentes: episódico-narrativa; espacial ou geográfica; temática; simbólica ou híbrida. A primeira função é assumida por cantos que se referem a episódios específicos da narrativa. Nesse caso, geralmente os versos iniciais contêm marcações de tempo, contudo, não necessariamente os cantos seguirão uma ordem cronológica. A segunda se refere a cantos que demarcam referentes espaciais ou geográficos, logo, a estrutura se baseia no espaço e não no tempo. A terceira função se reconhece nos cantos estruturados a partir de temáticas relacionadas à matéria épica. A função simbólica se baseia no destaque dado ao plano maravilhoso e aos signos metafóricos em que a estrutura épica está centrada, ela é comum em poesias épicas que tendem para o lirismo e, segundo Cristina Ramalho, são os cantos que apresentam maior independência. A híbrida possui várias funções, sem que haja uma principal.

Com respeito à nomeação, a divisão em cantos pode ser tradicional, quando as partes são nomeadas como cantos ou livros; inventiva, se nomeados de forma inovadora ou inexistente, como é o caso do poema longo *Marco do Mundo* (2012) de W. J. Solha.

Todos os recursos utilizados pelo poeta na criação da epopeia, ou seja, as categorias já explicitadas – proposição, invocação, divisão em

¹⁰ Vários autores argumentam que a *Ilíada* foi dividida em cantos pelos Pisistrátidas, sob o governo de Pisístrato (546 a.C. – 527 a. C.) posteriormente à circulação dos episódios dispersos da obra. (CARLIER, 2008)

cantos – juntamente com o plano histórico, maravilhoso e heroísmo, fazem parte do plano literário. Como o plano histórico, maravilhoso e o heroísmo serão abordados em seguida e as outras categorias já foram esclarecidas, abordamos o lugar da fala autoral e o uso da linguagem que também fazem parte do plano literário.

Segundo Ramalho (2013), a produção de uma epopeia requer o envolvimento da criatividade do poeta, assim como inclui a postura política, cultural e filosófica do autor diante do recorte histórico e mítico de um povo, independentemente de a matéria épica se referir a algo local ou global (região, nação, continente, universo). Isso implica que alguns autores podem se relacionar ao *epos* de uma forma alienada, engajada ou parcialmente engajada. A autora afirma que o poeta, ao lidar com todo o arcabouço histórico, geográfico e mítico de um povo, extrai uma “verdade moral” advinda do imaginário coletivo. Acontece que, em certos casos, o texto épico reforça algo que a crítica literária desconsidera como valoroso. Como podemos observar com a obra *Martim Cererê*:

[...] é que esse ‘caráter’ de homenagem muitas vezes faz com que o texto épico seja desconsiderado naquilo que a recepção crítica à literatura tem como traço de valor do texto literário: ir contra a ordem estabelecida, criticar a realidade, desconstruir paradigmas etc. (RAMALHO, 2013, p. 102).

O poeta pode problematizar paradigmas no seu texto épico ou não. Desta forma, podemos classificar a voz autoral como alienada, engajada ou parcialmente engajada, caso a voz autoral apresente uma visão crítica sobre certo aspecto, mas não sobre outro(s).

Com relação ao uso da linguagem, as epopeias apresentavam uma tradição oral. Entretanto, com as modificações do gênero, o lirismo passou a ter maior relevância, e a oralidade se transformou em marca de literariedade gerada pelo recurso simbólico nas epopeias.

Dessa forma, o uso da linguagem pode ser predominantemente narrativo com traços de oralidade, predominantemente lírico com traços de oralidade, lírico-simbólico e híbrido. Essa classificação requer uma avaliação do uso ou não da oralidade; valorização de expressões linguísticas de valor cultural; presença de figuras de linguagem, rima, ritmo, musicalidade, intertextualidade, referência direta ou indireta a outros textos e o vocabulário explorado.

O plano histórico se baseia em quais e como os eventos históricos foram empregados pelo poeta na epopeia. As obras produzidas após o século XX, através do heroísmo metonímico, conseguem expressar subjetivamente um “eu” que representa vários. Em outras palavras, “[...] a manifestação épica traduz um estar no mundo mais complexo, no qual as fronteiras entre o público e o privado se diluem nas interpenetrações simbólicas do factual, do imaginário e do mítico” (RAMALHO, 2013, p. 112). Outra distinção presente nas epopeias a partir do século XX é a referência histórica que aparece de maneira difusa, como em um caleidoscópio, enquanto as anteriores eram mais narrativas ou sequenciais em sua maioria.

De forma sintética, o plano histórico pode ser explicitamente referenciado – quando as fontes historiográficas aparecem na concepção literária do plano histórico – ou não explicitamente referenciado – quando as referências não se explicitam. Quanto à apresentação do plano histórico, a perspectiva de apresentação dos eventos pode ser linear ou fragmentada. Segundo a autora, quando o plano histórico é linear, geralmente, a epopeia tem caráter narrativo mais acentuado, o que acontece predominantemente até o século XVIII, ao contrário, quando o plano histórico é fragmentado o caráter mais acentuado, em geral, é o lírico. As epopeias após o século XVIII apresentam mais a segunda forma de apresentação.

O plano histórico pode, ainda, ser classificado quanto ao seu conteúdo em especificamente histórico ou predominantemente geográfi-

co, sendo o segundo mais incomum. As transformações do gênero épico também estão presentes no plano histórico. Antes do século XX, os aspectos históricos se referiam a feitos. Desde o século XX, esse plano passou a ser mais metafórico, simbólico e multidisciplinar. Não importa a época em que foi produzida, a poesia épica é uma notável fonte de aspectos histórico-culturais. É relevante salientar que o lugar da fala autoral é importante para o entendimento do modo como a história foi selecionada e representada na epopeia. Independente da abordagem feita no plano histórico, a epopeia é um recurso importante para a reafirmação da identidade histórico-cultural:

Em tempos de discursos muitas vezes apocalípticos, a poesia épica assume um lugar de reafirmação da identidade histórico-cultural, embora, para que, de fato, esse lugar se configure como real seja necessário que o texto épico seja lido e relido em sua própria cultura e em outras (RAMALHO, 2013, p. 115).

Outra característica marcante da epopeia é a presença do mito. Ele se relaciona com o que o ser humano deseja saber, com a busca pelo sentido dos mistérios. Dessa busca pelo saber surgem imagens míticas num processo contínuo e encadeado que faz emergir o *epos*. Ele é ao mesmo tempo imaterial (mistério) e material (quando traduzido em imagens míticas). A epopeia é veiculadora do *epos* através do plano maravilhoso. Ou seja, a representação do que é mistério e que faz parte da vida aparece, em uma epopeia, no seu plano maravilhoso (RAMALHO, 2013).

A poesia épica, com sua condição dupla do histórico e mítico, consolida a fusão do *logos* e *mythos*, por conseguinte, é representante da condição dupla humano-existencial. As imagens míticas presentes no gênero épico são provenientes da própria cultura apresentada ou produzidas literariamente pelo poeta. Por conseguinte, a fonte mítica do plano maravilhoso pode ser caracterizada como tradicional, literaria-

mente elaborada e híbrida. A fonte tradicional é aquela em que o poema contém imagens míticas da tradição cultural, sendo reconhecíveis em dicionários de mitologia, folclore etc., portanto, a ação do poeta está na seleção das fontes e na tradução delas sob a forma de poesia épica. Contrariamente, a literariamente elaborada exige do/a autor/a a habilidade de fundir um potencial mítico culturalmente imanente em uma sociedade a uma estrutura literariamente criada e ao plano histórico. Em outras palavras, uma releitura da realidade sociocultural e do potencial sêmico das imagens míticas é feita pelo poeta no contexto da epopeia. A fonte híbrida contém, simultaneamente, imagens extraídas do repertório cultural, e certas estruturas de representação simbólica relacionadas à fusão do plano histórico com o maravilhoso.

A última categoria abordada é o heroísmo que, assim como as outras categorias, também sofreu transformações com o passar do tempo, a começar pelo fato de que ele deixou de se relacionar ao plano histórico apenas como feitos extraordinários para também estar presente no enfrentamento de dificuldades da vida privada. De maneira geral, o herói, independente do feito, passa por dois processos: o da mudança e, em seguida, o da adaptação à situação conquistada.

O heroísmo depende de como, na concepção literária, o/a autor/a usa aspectos históricos e míticos. O heroísmo pode ser histórico individual; mítico individual; histórico coletivo; mítico coletivo; heroísmo híbrido histórico ou heroísmo híbrido mítico. O primeiro diz respeito ao herói ou à heroína individual que se inscreve inicialmente no plano histórico. O segundo acontece em epopeias cujo foco da inscrição do/a herói/heroína parte do plano maravilhoso. No seguinte, o plano é histórico com heroísmo coletivo. No quarto, o heroísmo também é coletivo, mas parte do plano maravilhoso. O quinto parte do plano histórico com heróis/heroínas individuais e coletivos e o último também inscreve herói e heroínas individuais e coletivos, entretanto, parte do plano maravilhoso.

Outro aspecto do heroísmo é o percurso. A jornada do herói pode acontecer do histórico para o maravilhoso, do maravilhoso para o histórico, percurso alternado – quando há oscilação entre os planos –, percurso simultâneo – quando os planos estão fundidos – e percurso cíclico – quando há retorno ao plano inicial, seja ele histórico ou maravilhoso. Outra característica que define o heroísmo é a ação heroica que pode relacionar-se a feitos bélicos e/ou políticos; feitos aventureiros; redentores; artísticos; cotidianos; alegóricos e híbridos. É necessário perceber que o feito só é híbrido se houver a presença dos outros tipos de ações, sem que haja o domínio de uma sobre as outras.

A partir da explanação das características da epopeia e a caracterização de aspectos que podem estar presentes nela, passemos a uma análise mais aprofundada do *corpus*.

2. OS LUSÍADAS E O ÉPICO RENASCENTISTA

2.1 O plano literário da obra

De acordo com as categorias tradicionais, a saber: proposição, invocação e divisão em cantos, o poema épico *Os Lusíadas* apresenta um perfil tradicional seguindo a épica clássica. A proposição é não nomeada e integrada ao primeiro canto. O centramento temático da proposição é o plano histórico, percebido através das referências aos reis, reino; como também tem enfoque no feito heroico, pois existe uma condição mítica pré-estabelecida do povo português como predestinado, como podemos perceber abaixo:

As armas e os Barões assinalados
Que da Ocidental praia Lusitana
Por mares nunca de antes navegados
Passaram ainda além da Taprobana,
Em perigos e guerras esforçados
Mais do que prometia a força humana,
E entre gente remota edificaram
Novo Reino, que tanto sublimaram;

E também as memórias gloriosas
Daqueles Reis que foram dilatando

A Fé, o Império, e as terras viciosas
De África e de Ásia andaram devastando
E aqueles que por obras valerosas
Se vão da lei da Morte libertando,
Cantando espalharei por toda parte,
Se a tanto me ajudar o engenho e arte.

Cessem do sábio Grego e do Troiano
As navegações grandes que fizeram;
Cale-se de Alexandro e de Trajano
A fama das vitórias que tiveram;
Que eu canto o peito ilustre Lusitano,
A quem Neptuno e Marte obedeceram,
Cesse tudo o que a Musa antiga canta,
Que outro valor mais alto se alevanta.
(CAMÕES, 2000, p. 1)

Por fim, a proposição camoniana pode ser classificada como referencial por explicitar o conteúdo da matéria épica: os exploradores portugueses que buscam uma jornada em mares desconhecidos.

No tocante à invocação, ela é realizada em vários momentos do poema e sempre que uma nova dificuldade aparece, por isso, ela é classificada como reincidente. Além disso, ela possui destinatárias pagãs: as ninfas do Tejo e do Mondego e Calíope, mencionadas em dois momentos diferentes cada. A primeira invocação ocorre logo no início da epopeia às Tágides, que são ninfas do Tejo promovidas a musas:

E vós, Tágides minhas, pois criado
Tendes em mi um novo engenho ardente,
Se sempre em verso humilde celebrado
Foi de mi vosso rio alegremente,
Dai-me agora um som alto e sublimado,
Um estilo grandíloco e corrente,
Por que de vossas águas Febo ordene
Que não tenham enveja às de Hipocrene.

Dai-me ua fúria grande e sonora,
E não de agreste avena ou fruta ruda,
Mas de tuba canora e belicosa,
Que o peito acende e a cor ao gesto muda;
Dai-me igual canto aos feitos da famosa
Gente vossa, que a Marte tanto ajuda;
Que se espalhe e se cante no universo,
Se tão sublime preço cabe em verso.
(CAMÕES, 2000, p. 2)

De acordo com Cleonice Berardinelli (1992), tanto a invocação às Tágides na citação anterior quanto à invocação feita a Calíope, no começo da história narrada por Vasco da Gama no canto III – que pode ser observada na citação logo abaixo –, são imperativas e eufóricas se comparadas com as do canto VII, antes da descrição de Paulo da Gama (“Sem vós, Ninfas do Tejo e do Mondego/ Por caminho tão árduo, longo e vário!/ Vosso favor invoco, que navego”) e a última invocação no canto X (“Aqui, minha Calíope, te invoco/ Neste trabalho extremo, por que em pago”):

Agora tu, Calíope, me ensina
O que contou ao Rei o ilustre Gama;
Inspira imortal canto e voz divina
Neste peito mortal, que tanto te ama.
Assi o claro inventor da Medicina,
De quem Orfeu pariste, o linda Dama,
Nunca por Dafne, Clície ou Leucotoe,
Te negue o amor devido, como soe.

Põe tu, Ninfa, em efeito meu desejo,
Como merece a gente Lusitana;
Que veja e saiba o mundo que do Tejo
O licor de Aganipe corre e mana.
Deixa as flores de Pindo, que já vejo

Banhar-me Apolo na água soberana;
Senão direi que tens algum receio
Que se escureça o teu querido Orfeio.
(CAMÕES, 2000, p. 99)

No que se refere à divisão em cantos, *Os Lusíadas* são um poema tradicional quanto à nomeação, já que não há uso inventivo do título; mas as partes do épico têm função híbrida, pois há internamente enfoques variados: a viagem, a história de Portugal, a mitologia clássica e as reflexões do poeta: “O canto I, por exemplo, contém episódios relacionados à viagem do Gama, um excursão do poeta refletindo sobre a condição humana e eventos ocorridos no plano maravilhoso pagão (RAMALHO, 2013, p. 88)”.

Por conseguinte, podemos perceber que a epopeia camoniana não apresenta muitas inovações quanto à forma, já que as categorias épicas tradicionais do poema seguem o molde clássico. Berardinelli (1992) assevera que a divisão feita pelo poeta lusitano (proposição, invocação e narração) seguiu os moldes dos poemas homéricos e da epopeia de Virgílio, com a distinção no acréscimo da dedicatória.

A produção de um poema épico exige do poeta o envolvimento com recortes históricos e míticos e junto com esse arcabouço teórico há a presença, na escrita do autor, da sua postura política, cultural e filosófica. A forma de relacionar-se com o conteúdo da matéria épica pode ser classificada em voz alienada, engajada e parcialmente engajada. No que concerne ao épico lusitano, a fala autoral é parcialmente engajada, pois o modo como a imagem dos portugueses é construída no épico em relação aos outros povos é sempre positiva em detrimento dos demais. O motivo das características portuguesas serem favoráveis perante as dos moçambicanos, por exemplo, é que o padrão para comparação é o modo de vida e pensamento ocidental europeu.

Essas posições presentes em *Os Lusíadas* são uma construção histórico-ideológica, produzida no lócus de enunciação de uma época em que o português era considerado o sujeito desbravador do

mundo, enquanto o moçambicano, por exemplo, não era valorizado na sua individualidade como ser humano, não tinha seus direitos garantidos e sua cultura apreciada. A descrição negativa dos povos da África reflete um processo de colonização que, mesmo que seja retratado como uma expansão grandiosa dos países imperialistas com intuito de levar o cristianismo, é uma invasão, uma dominação, a imposição de uma cultura como superior à outra. Como afirma Virgínia Boechat sobre a segunda estrofe do Canto I de *Os Lusíadas*: “Dois feitos aparecem como complementares e simultâneos. Como os dois lados de uma moeda, dilatar fé e império e devastar terras de África e Ásia aparecem como constituintes necessárias de um só sentido expansionista (2009, p. 290)”.

Segundo Margarida Calafate Ribeiro, Portugal tinha uma posição contraditória na Europa, de centro e periferia, simultaneamente, um império com colônias ao redor do mundo, mas se comparado com o poder econômico dos outros países europeus, como Inglaterra e França, por exemplo, era visto como uma periferia: “Dada a forma específica de desenvolvimento da sua expansão e do imperialismo, Portugal definiu-se como o centro de um império colonial e como uma periferia da Europa (2004, p. 5)”. Portanto, um discurso literário sobre o povo lusitano marcado pela imagem de superioridade colaboraria para um reforço positivo à imagem do império português.

Apesar disso, o autor, em trechos de reflexão no poema, tem voz engajada quando faz algumas críticas, como a não compreensão da importância da arte; a acusação aos interesseiros e aos opressores do povo: “Nem creiais Ninfas, não, que fama desse/ A quem ao bem comum e do seu Rei/ Antepuser seu próprio interesse,/ Imigo da divina e humana Lei./ Nenhum ambicioso, que quisesse/ Subir a grandes cargos, cantarei,/” (CAMÕES, 2000, p. 321). Além disso, o poeta, através do eu-lírico/narrador, reflete sobre a condição humana no canto I, sobre a submissão amorosa no canto III, inclusive sobre o desprezo à epopeia,

dentre outros. Dessa maneira, a fala da voz autoral em *Os Lusíadas* é parcialmente engajada, como observamos no canto IV, a partir de Saraiva e Lopes, com o discurso do Velho do Restelo que possibilita perceber os efeitos negativos da empreitada dos portugueses:

[...] n'Os Lusíadas encontremos as únicas críticas sociais, e até políticas, realmente desassombradas, de Camões, feitas evidentemente sob o ponto de vista de uma ética aristocrática e monárquica ideal: no desfecho do canto VII recusa-se a exaltar todo aquele que 'veio/ por contentar o rei, no ofício novo/ a despir e roubar o pobre povo'; ou que não 'pague o suor da servil gente'; no canto X vemos Cupido preparar uma campanha contra amores desencaminhados, como o dos que às mulheres preferem a caça [...] (SARAIVA; LOPES, 2010, p. 334).

Quanto ao uso da linguagem, a epopeia camonianiana é predominantemente narrativa, com traços de oralidade. Ramalho afirma que, apesar de epopeias como *Os Lusíadas* terem feito uso de recursos extraídos da oralidade, a leitura dessas obras atualmente causa a impressão de sofisticação, levando-se em consideração o distanciamento histórico da época em que foram produzidos para a recepção hoje em dia, posto que a maneira como nos comunicamos atualmente soa diferente. Além do extenso arcabouço histórico, cultural e mítico que causa a impressão de sofisticação presente na epopeia:

Claro está que epopeias como *Os Lusíadas*, ainda que em seu tempo representassem um uso da linguagem próximo da oralidade ou, ao menos, não hermético, parecem aos olhos de hoje sofisticados. Contudo, essa sofisticação se origina muito mais da grande presença de referentes históricos, culturais, míticos etc., necessários à compreensão da obra que da linguagem em si. Quando a esse somatório de referentes se agrega um trabalho simbólico com a linguagem, temos obras mais herméticas, como é o caso de *O Guesa*, de Sousândrade, ou *Latinomérica*, de Marcus Accioly (RAMALHO, 2013, p. 107).

2.2 O plano histórico da obra

Os Lusíadas narra feitos grandiosos do povo português com o intuito de engrandecê-lo. Ele foi publicado em 1572, mediante permissão do rei de Portugal D. Sebastião e a licença do Santo Ofício da Inquisição. Segundo Cleonice Berardinelli (1992), a estrutura do poema épico de Camões é simples e repetitiva. Ela é constituída por perigos armados por inimigos e desfechos em que os portugueses são auxiliados, ambos feitos pelos deuses. O tema central da obra é a viagem de Vasco da Gama e a armada portuguesa à Índia.

A crítica costuma mencionar a presença de quatro planos estruturais na obra: o plano ideológico, que abrange os pensamentos e comentários do poeta; o referencial, que fala sobre a viagem; o plano mítico, que aborda os deuses da mitologia greco-romana, e o histórico, que apresenta a história de Portugal (MICHELLI, 2003). A viagem marítima de descobrimento da Índia que acontece em 1498 é o referente na obra, é neste momento em que as embarcações estão ao mar que a narrativa da epopeia é construída (*media res*), mas a própria jornada é também parte da história da nação.

Porém, para que a noção de predestinados a grandes feitos – a saber, propagação da fé católica e desbravadores de novos mundos – fosse transmitida para o leitor, Camões se utilizou da regressão ao passado, desde a formação da primeira dinastia até o reinado de D. Manuel e o pedido que este fez a Vasco da Gama para que o último descobrisse o caminho para a Índia, contendo episódios em que a nação e o povo português fossem exaltados. Além desses aspectos, alguns eventos históricos futuros, em relação ao tempo da narrativa da navegação marítima, também aparecem no fim da epopeia. As estratégias utilizadas por Camões para inserir a história no poema foram as seguintes: para retratar o passado, ele usou o encontro entre Vasco da Gama e o rei de Melinde nos cantos III e IV, assim como o pedido do

Catual, em Calicute, para que Paulo da Gama explicasse o significado das bandeiras. Já para retratar os aspectos históricos do futuro, as divindades fizeram profecias nos últimos cantos do poema.

De acordo com Joaquim Nabuco, a importância da aparição da história de Portugal na epopeia que trata da viagem à Índia reside no fato de Camões querer cantar os feitos de um povo e não de um herói individual. Vejamos:

Camões, porém, como veremos depois, queria cantar alguma coisa mais do que a expedição do Gama, queria cantar a pátria. E por isso que parece haver nos *Lusíadas* duas acções simultaneas; o mesmo dá-se na *Ilíada*, e tão perfeitamente que Grote suppõe que ella consta de dois poemas, um que tinha por objecto a colera de Achilles, e outro a guerra de Troia. Nos *Lusíadas*, da mesma fôrma, ha o poema da navegação e o da pátria. Este, porém está intercalado n'aquelle, e o desenvolve-se, não de uma maneira épica, mas pela narração e pelas profecias do Gama, de Adamastor e de Thetys (NABUCO, 1872, p. 81).

Em decorrência da intenção de dar relevância à história de Portugal, três eventos receberam mais destaque, pois colaboram com o ideal de povo forte, valente e predestinado; são eles: a Batalha de Ourique de 1139, em que os portugueses combatem os mouros; Salado de 1340, em que D. Afonso IV auxiliou o rei de Castela a derrotar os mouros; e a Batalha de Aljubarrota de 1385, em que D. João I venceu os espanhóis.

Com relação ao tempo da história da viagem, a estrutura é simples, mas recebe certa aderência mítica, ainda que seja considerada alegórica¹¹ por alguns críticos, com alguns problemas engendrados por Baco para impedir a chegada à Índia e desfechos auxiliados por Vênus. Os episódios principais são o combate em Moçambique, a fuga

¹¹ Mais adiante, abordaremos o uso da mitologia pagã.

para Mombaça, a chegada a Melinde, a tempestade no Oceano Índico, a chegada à Calicute, as negociações com o rei e a partida. Bowra assinala que, apesar de as epopeias terem heróis e eventos com características divinas, no que se refere ao desenrolar dos fatos durante a viagem à Índia, Camões foi fiel a realidade:

Qualquer um deles podia ter sido modificado e dramatizado em qualquer coisa de mais heroico ou romanesco; Camões, porém, contenta-se com narrar cada um deles tal qual aconteceu. Nem sequer exagera o papel do Gama. De tudo isto resulta algo de diferente de tudo o que antes se fizera em epopeia (BOWRA, 1950, p. 116).

Por conseguinte, Camões fez um uso inventivo dos eventos históricos, ao criar os excursos e ao permitir diferentes narradores que imprimiram nos fatos modos diferenciados de expressão, dessa forma, ampliando a vertente histórica da sua poesia épica (RAMALHO, 2013).

De acordo com a categorização do plano histórico, *Os Lusíadas* são uma epopeia não explicitamente referenciada, uma vez que a publicação original (CAMÕES, 1572) não apresenta as fontes historiográficas na concepção literária do plano histórico. As edições seguintes organizadas por editores é que passaram a conter as notas no final dos cantos que abordam algumas fontes possíveis. Segundo Dino F. Preti, “os estudiosos de Camões costumam afirmar que, na sequência dos vários cantos do poema, ora um, ora outro cronista serviu de fonte para o poeta [...] (1969, p. 147)”, mas que dois historiadores forneceram ao poeta informações em maior número, foram eles: João de Barros, com a obra *Ásia*; e Fernão Lopes de Castanheda, com *História do Descobrimento e Conquista da Índia pelos Portugueses*.

Quanto à apresentação do plano histórico, a perspectiva da epopeia de Camões é linear. Apesar de os cantos se apresentarem internamente com múltiplos enfoques – a saber: a viagem à Índia, a história de Portugal, a mitologia pagã e os trechos de reflexão –; os eventos histó-

ricos aparecem de forma mais sequencial, acentuando o modo narrativo. O plano histórico pode ainda ser classificado quanto ao conteúdo. Nesse caso, *Os Lusíadas* é uma epopeia especificamente histórica.

2.3 O plano maravilhoso da obra

A aventura narrada em *Os Lusíadas* é sobre heróis que buscam alcançar um objetivo difícil, tendo um oponente e uma aliada. A viagem dos portugueses se compara à aventura do herói: primeiro a partida, impulsionada pelo sonho profético de D. Manuel (chamado da aventura); depois, os portugueses recebem auxílio sobrenatural dos deuses; passam pelo primeiro limiar que é o encontro com Adamastor, no Cabo das Tormentas, que guarda os limites com o desconhecido; depois vem o caminho de provas; por fim, após todas as barreiras serem vencidas, os lusitanos têm o encontro com Tétis e as ninfas na Ilha dos Amores e retornam a sua sociedade. Nesse sentido, o poema épico reúne as características da jornada do herói como descrito por Joseph Campbell: “O herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região (1997, p. 57)”. O estranhamento na leitura de *Os Lusíadas* é causado pela escolha do mito clássico, uma vez que os portugueses estavam levando a fé cristã a novas terras em uma época que o politeísmo já havia caído em descrença.

Nesse sentido, cabe lembrar que o renascimento da cultura clássica nos séculos XV e XVI influenciou a vida acadêmica e literária, gerando uma forte ligação entre o tempo moderno e o antigo. Em *Os Lusíadas*, essa influência ocorre no uso de passagens de Virgílio (2005), como na morte de Inês de Castro que é comparada à morte de Cassandra e o fato de a natureza chorar a morte de um ser humano, que no poema camoniano aparece com a morte de D. Afonso Henriques no terceiro canto; além do uso de símiles. Segundo Bowra (1950), Camões

adaptou a técnica de uso dos símiles de Virgílio ao seu poema, e, para os teóricos da epopeia, isso não era suficiente para caracterizar seu poema como epopeia, uma vez que manifestações do gênero épico deveriam seguir o modelo também no relato dos fatos segundo certa ordem, devendo haver um fundo teológico ou metafísico, ou seja, o uso de personagens divinos, como Virgílio e Homero haviam usado.

A principal distinção entre os poemas homéricos e as epopeias medievais é que para a época de Homero os deuses eram entidades reais, forças superiores ao homem e vivas, irrompiam na realidade, auxiliando os heróis que alcançavam proporções sobre-humanas, portanto havia maior relevo nos atos do herói. De acordo com Saraiva e Lopes (2010), na época em que *Os Lusíadas* foram escritos, a visão monoteísta já estava estabelecida, mas, para produzir uma epopeia que se equiparasse a *Eneida* de Virgílio, fazia-se necessário um dinamismo na sequência cronológica dos acontecimentos narrados, representado na história pela rivalidade entre Vênus e Baco. Essa afirmação de que faltava ação à história da viagem à Índia, Leo Pollmann parece não concordar ao sentenciar que as ações de Baco e Vênus dão apenas realce à realidade histórica existente: “*No son los dioses lo que da tensión, sino la historicidad de um destino nacional. Lo que se evoca em Los Lusíadas es la realización de um pueblo a si mismo* (1973, p. 207)”¹².

Independente da discussão sobre a necessidade ou não de maior ação ao relato da viagem, para inscrever seu poema como épico de acordo com os moldes clássicos, como a crítica esperava na época, Camões acrescentou aos acontecimentos da viagem a interferência de deuses pagãos:

¹² Não são os deuses que dão tensão, sim a historicidade de um destino nacional. O que evoca em *Os Lusíadas* é a realização de um povo em si mesmo (Tradução nossa)

O tema era indiscutivelmente moderno; conseguindo fazer dele um grande poema, pôde muito bem considerar-se a si mesmo o Virgílio português. Mas as teorias e o gosto de seu tempo requeriam mais do que isto. Não bastava rivalizar com Virgílio em uma espécie nova de narração épica. Era preciso conservar muitas das características e dos efeitos decorativos de Virgílio, em especial satisfazer ao gosto dos eruditos pelas alusões cultas. Assim, como Virgílio toma assunto e frases de Homero, assim Camões encheu o seu poema com reminiscências e alusões ao mito clássico (BOWRA, 1950, p. 119).

A presença dos deuses greco-romanos começa com o Concílio dos Deuses do Olimpo, e a chegada dos deuses e as falas contra e a favor da viagem à Índia feita, respectivamente, por Baco e Vênus. Naquele momento, é decidido que os portugueses serão bem-sucedidos na jornada. Depois disso, Baco promove a primeira armadilha aos portugueses, personificando-se como mouro para provocar uma cilada com um falso piloto. Vênus intervém com ventos e desvia os navegadores da armadilha. Nova cilada é feita, e a deusa novamente interfere. O deus do vinho transforma-se em mouro e incita o povo de Mombaça contra os portugueses, além disso, se disfarça de sacerdote cristão para enganar os portugueses. Antes que o navio entre no porto, Vênus envia as Nereidas para afastarem os lusitanos. Em seguida, a deusa recorre a Júpiter para interceder pelos seus protegidos. Após acalmá-la com previsões sobre o povo português, ele envia Mercúrio para auxiliar os portugueses a encontrar um lugar seguro (Melinde). No canto VI, acontece o Concílio do Mar, em que Baco persuade Netuno e outros deuses a impedirem a chegada dos portugueses à Índia. Quando a tormenta os alcança, Vênus convoca as Ninfas para abrandar os ventos. Já na Índia, Baco aparece em sonhos a um sacerdote maometano e o incita contra os navegadores. Os portugueses conseguem escapar, e encontram a Ilha dos Amores no caminho de volta a Portugal, preparada por Vênus

com auxílio do Cupido. No último canto, ainda na ilha, Tétis e a Ninfa fazem profecias e mostram a máquina do mundo.

A alternativa que Camões encontrou para o uso dos deuses pagãos em uma época cristã foi dar significado estético a essa presença, ampliando a importância do plano literário da epopeia. Afinal, a aparição deles na epopeia corria menos risco de ser considerada criações do demônio e isso seria uma ousadia indecorosa. Bowra, por exemplo, afirma que alguns críticos sustentam que Camões tratou os deuses do Olimpo como convenções literárias, figuras que representam qualidades abstratas em forças naturais, mas que esse não foi o método utilizado por Camões:

É certo que o seu Neptuno é um deus do mar e o seu Marte da guerra, mas até estas figuras alegóricas adquirem certa espécie de personalidade quando o primeiro preside à sua Corte no palácio submarino, ou o segundo bate com a ponta da lança no chão do Olimpo, irritado, em defesa dos Portugueses. A Vênus de Camões é muito mais do que a beleza, o seu Júpiter do que o trovão, e o seu Baco do que o vinho (1950, p. 127).

Camões se utilizou do paradoxo do mundo antigo e moderno coexistindo no mesmo poema épico. As divindades colaboram com a grandeza dos atos dos portugueses, ademais os personagens míticos oferecem dinamismo a narrativa. Sem as armadilhas de Baco e os desfechos auxiliados por Vênus, a aventura teria menos emoção, o ato de descobrir o caminho pra Índia já tinha grandeza, levando-se em consideração o período histórico em que a viagem foi realizada e aparato que eles tinham acesso, mas o apoio dos deuses enobreceu o feito do povo português.

Além disso, os deuses do panteão grego podem ser relacionados com a própria disputa entre Portugal e os povos muçulmanos. Aliada dos portugueses, Vênus reestabelece a ordem a cada armadilha de

Baco, assim como, era a intenção no discurso da nação portuguesa de propagar a boa-fé entre as nações islâmicas, ou seja, reestabelecer a paz, a verdadeira ordem. Dessa forma, Baco do outro lado da balança, é o ser que provoca a desordem, a violência, enquanto Vênus corporifica o Ocidente e o seu opositor o Oriente. Observem que não estamos defendendo e legitimando o processo de domínio e colonização de culturas, apenas estamos ressaltando a similitude entre a estrutura narrativa do poema e o discurso europeu e cristão evidente na época.

Contudo, apesar de toda a presença e influência clássica no poema, *Os Lusíadas* não são uma epopeia pagã. Por isso, no seu próprio texto, Camões define qual é o lugar dos deuses e qual a sua relação com o cristianismo. Para tanto, no canto IX, o poeta, em seus excursos, explica que o plano mitológico é alegórico, que a Ilha dos Amores é um símbolo da glória, e os deuses são humanos imortalizados pela fama:

Que as Ninfas do Oceano, tão fermosas,
Tétis e a Ilha angélica pintada,
Outra cousa não é que as deleitosas
Honras que a vida fazem sublimada.
Aquelas preminências gloriosas,
Os triunfos, a frente coroada
De palma e louro, a glória e maravilha,
Estes são os deleites desta Ilha.

Que as imortalidades que fingia
A antiguidade, que os Ilustres ama,
Lá no estelante Olimpo, a quem subia
Sobre as asas ínclitas da Fama,
Por obras valerosas que fazia,
Pelo trabalho imenso que se chama
Caminho da virtude, alto e fragoso,
Mas, no fim, doce, alegre e deleitoso,

Não eram senão prêmios que reparte,
Por feitos imortais e soberanos,
O mundo cos varões que esforço e arte
Divinos os fizeram, sendo humanos.
Que Júpiter, Mercúrio, Febo e Marte,
Eneas e Quirino e os dous Tebanos,
Ceres, Palas e Juno com Diana,
Todos foram de fraca carne humana.

Mas a Fama, trombeta de obras tais,
Lhe deu no Mundo nomes tão estranhos
De Deuses, Semideuses, Imortais,
Indígetes, Heróicos e de Magnos.
Por isso, ó vós que as famas estimais,
Se quiserdes do mundo ser tamanhos,
Despertai já do sono do ócio ignavo,
Que o ânimo, de livre, faz escravo.
(CAMÕES, 2000, p. 409–410)

Na visão de Bowra, alguns críticos pensam que a negação dos deuses foi adicionada por exigência da censura ou para não criar alarde. Tendo ou não sido sugerida a alteração no poema épico, a licença da Inquisição foi conseguida com o entendimento de que a presença da mitologia pagã nada mais era do que ornamento para dificultar a trama: “não achei neles coisa alguma escandalosa, nem contrária a fé e bons costumes, somente me pareceu que era necessário advertir os Leitores que o Autor para encarecer a dificuldade da navegação e entrada dos Portugueses na Índia, usa de uma ficção de Deuses dos Gentios (CAMÕES, 2000, p. xxxv)”. Para o crítico, a melhor explicação se encontra no próprio épico, no Canto I, antes de iniciar o Concílio dos Deuses, quando o eu-lírico/narrador declara que as divindades são as representações das atividades de Deus:

Deixam dos sete Céus o regimento,
Que do poder mais alto lhe foi dado,
Alto poder, que só co pensamento
Governa o Céu, a Terra e o Mar irado.
Ali se acharam juntos num momento
Os que habitam o Arcturo congelado
E os que o Austro têm e as partes onde
A Aurora nasce e o claro Sol se esconde.
(CAMÕES, 2000, p. 6)

Quanto à categorização do plano maravilhoso em fonte mítica tradicional, literariamente elaborada ou híbrida, *Os Lusíadas* utilizam uma fonte mítica tradicional que é o mito clássico, mas, ao mesmo tempo, há a intervenção camoniana na elaboração literária do episódio de Adamastor, por exemplo, o que faz da fonte mítica uma expressão híbrida.

2.4 O heroísmo da obra

De acordo com o nome da obra, *Os Lusíadas*, a epopeia de Camões trata do heroísmo de um povo: “peito ilustre lusitano”. Vasco da Gama não é um herói como Ulisses, pois tem um perfil mais político do que guerreiro; além do mais, o comandante da frota portuguesa é representante de seu povo e não um herói individual, guerreiro como Aquiles e até como Eneias. As suas qualidades são mais sutis e mais práticas. Bowra (1950) afirma que os atributos de Vasco da Gama não são vindos da nobreza, como dos reis portugueses, entretanto suas qualidades estão voltadas a execução de uma missão difícil que lhe foi encarregada. Por isso, temos um novo perfil heroico e, para época, moderno, ele não representava um guerreiro tão pouco um nobre.

Com o intuito de celebrar as características de uma nação, o poeta destacou eventos em que Portugal se sobressai, como as Batalhas de Salado e Aljubarrota, assim como, dá relevância a certas figuras

da sociedade portuguesa, como Nuno Álvares Pereira. Logo, quanto à categorização do heroísmo, *Os Lusíadas* constituem um poema histórico coletivo, visto que os portugueses são celebrados na epopeia e se inscrevem primeiramente no plano histórico da obra. Sendo assim, quanto ao percurso, a jornada acontece do histórico para o mítico: da partida do porto à Ilha dos Amores. Quanto à ação heroica, o heroísmo em *Os Lusíadas* é constituído de feitos bélicos e/ou políticos, pois a armada portuguesa parte com a intenção de conquistar territórios para expansão comercial de Portugal e propagar a fé cristã.

3. PARAÍSO PERDIDO E O MODELO ÉPICO BARROCO

3.1 O plano literário da obra

Paraíso Perdido apresenta uma proposição não nomeada integrada ao primeiro canto, cujo enfoque se encontra no plano maravilhoso, percebido através das referências ao fruto proibido e à chegada da morte ao mundo como efeito do fruto ter sido provado. Ou seja, a trajetória vai do mundo perfeito e divino para o plano histórico e real que é alcançado através do pecado e expulsão do paraíso. Além disso, a proposição de Milton é referencial por explicitar o conteúdo da matéria épica, ou seja, a queda do primeiro casal de humanos.

Contudo, a proposição é diferente por, ao mesmo tempo, conter a invocação. Presente nos seguintes versos: “Do homem primeiro canta, empírea Musa/ [...] Lá donde estás, invoco o teu socorro/ Para este canto meu que hoje aventuro,/”, depois nos versos “E tu mais que ela, Espírito inefável,/ [...] Instrui-me porque nada se te encobre./ [...] Da minha mente a escuridão dissipa,/ Minha fraqueza eleva, ampara, esteia,/ Para eu poder, de tal assunto ao nível,”. Vejamos no fragmento a seguir:

Do homem primeiro canta, empírea Musa,
A rebeldia – e o fruto, que, vedado,

Com seu mortal sabor nos trouxe ao Mundo
 A morte e todo o mal na perda do Éden,
 Até que Homem maior pôde remir-nos
 E a dita celestial dar-nos de novo.
 Do Orebe ou do Sinai no oculto cimo
 Estarás tu, que ali auxílios deste
 Ao pastor que primeiro aos escolhidos
 Ensinou como do confuso Caos
 Se ergueram no princípio o Céu e a Terra?
 Ou mais te agrada Sião e a clara Síloe
 Que mana ao pé do oráculo do Eterno?
 Lá donde estás, invoco o teu socorro
 Para este canto meu que hoje aventuro,
 Decidido a galgar com voo inteiro
 Muito por cima da montanha Aônia,
 De assuntos ocupado que inda o Mundo
 Tratados não ouviu em prosa ou verso.
 E tu mais que ela, Espírito inefável,
 Que aos templos mais magníficos preferes
 Morar num coração singelo e justo,
 Instruí-me porque nada se te encobre.
 Desde o princípio a tudo estás presente:
 Qual pomba, abrindo as asas poderosas,
 Pairaste sobre a vastidão do Abismo
 E com almo portento o fecundaste:
 Da minha mente a escuridão dissipa,
 Minha fraqueza eleva, ampara esteia,
 Para eu poder, de tal assunto ao nível,
 Justificar o proceder do Eterno
 E demonstrar a Providência aos homens.
 (MILTON, 2006, p. 11–12)¹³

¹³ Para análise das categorias que compõem uma epopeia é suficiente o uso da tradução para o português com notas de rodapé com a edição em inglês (MILTON, 1667):

Of Man's first disobedience, and the fruit

Observemos que a busca por auxílio na proposição é dupla, primeiramente a Musa que ainda não tinha sido nomeada e depois a terceira pessoa da trindade, o Espírito. Desta forma, produzindo invocações que retomam a tradição épica através da figura da Musa e que associam-se à matéria épica cristã. O pedido de auxílio a Musa ainda se repete no primeiro canto, quando o eu-lírico/narrador tenta lembrar os nomes dos anjos que se rebelaram contra Deus: “Como então dize, ó Musa;/ Por que ordem, do grão rei ao fero brado,/ Se ergueram do torpor desse ígneo leito;” (MILTON, 2006, p. 28).¹⁴

Of that forbidden tree whose mortal taste
Brought death into the World, and all our woe,
With loss of Eden, till one greater Man
Restore us, and regain the blissful seat,
Sing, Heavenly Muse, that, on the secret top
Of Oreb, or of Sinai, didst inspire
That shepherd who first taught the chosen seed
In the beginning how the heavens and earth
Rose out of Chaos: or, if Sion hill
Delight thee more, and Siloa's brook that flowed
Fast by the oracle of God, I thence
Invoke thy aid to my adventurous song,
That with no middle flight intends to soar
Above th'Aonian mount, while it pursues
Things unattempted yet in prose or rhyme.
And chiefly thou know'st; thou from the first
Wast present, and, with mighty wings outspread,
Dove-like sat'st brooding on the vast Abyss,
And mad'st it pregnant: what in me is dark
Illumine, what is low raise and support;
That, to the height of this great argument,
I may assert Eternal Providence,
And justify the ways of God to men.

¹⁴ Say, Muse, their names then known, who first, who last,/ Roused from the slumber on that fiery couch,
At their great Emperor's call, as next in worth

Na proposição da obra, encontramos uma invocação épica multirreferencial, pois, quanto ao destinatário, ela é, simultaneamente, pagã, por requerer auxílio à Musa, um recurso decorativo, relacionado à tradição épica, e judaico-cristã, por solicitar a Deus que o instrua, sendo o verdadeiro suporte religioso. Esse argumento é reforçado pelo verso “Desde o princípio a tudo estás presente:”. Terminado o relato sobre a luta entre Satã e seus seguidores contra os anjos liderados por Miguel e Gabriel no canto VI, é realizada nova invocação no início do canto VII, antes que Rafael descreva a Adão como o mundo foi criado. Desta vez, ao contrário das anteriores, a Musa é nomeada, Urânia:

Urânia, vem dos Céus, Musa divina:
 De tua voz seguindo os sons sagrados
 Muito inda além me remontei do Olimpo,
 A regiões onde o Pégaso não sobe.
 De uma das nove irmãs, que as priscas eras
 Do Olimpo os topos habitar fabulam,
 Só tens o nome: tu, nos Céus nascida
 Antes de erguer-se o bipartido monte,
 Antes de fluir a límpida Castália,
 Descantavas harmônica, entretida
 Coa sapiência eternal que irmã é tua,
 Na presença do Pai Onipotente
 Embebido em teu canto majestoso.
 Filho eu da terra usei, por ti guiado,
 Entrar no Céu dos Céus e éter divino
 Haurir nas fontes que me deste francas.
 Descendo agora aos pátrios elementos
 Em meu ígneo frisão, infrene, alado,
 (Qual noutro tempo o audaz Belerofonte,
 Posto descesse de mais baixos climas),
 Também me vale, ó Deus! obsta-me a queda,
 Que me faria em campos Aleanos
 Desamparado, errante, envergonhado!

Metade falta do meu canto ainda;
Mas dentro da visual esfera diurna
Mais cerrados confins o circunscrevem.
Já não do polo além, mas sobre o globo
Ergueri mais seguro a voz terrena,
Inda doce, inda altíssima, inda grande;
Posto que dias maus, perversas línguas,
P'rigos sem conto e trevas me circundam
Na solidão... Mas não: só não me encontro;
Tu me acompanhas, sacrossanta Musa,
Enquanto gozo do ligeiro sono
E dê's'que surge a aurora purpurina.
Meu canto sempre, ó tu, dirige, Urânia:
Hâbeis ouvintes dá-me, inda que poucos;
Mas lança longe o bárbaro alarido
Dessas bacantes loucamente alegres,
Cuja terrível ascendência outrora
No Ródope estroncou o Trêicio bardo
Que encantava os rochedos e as florestas
De sua voz crua cõa mágica doçura,
Té que o rudo clamor da turba fera
Os sons da lira e o canto lhe sufoca.
Não pôde a Musa defender seu filho;
Mas tu, a quem te implora, vales sempre:
De fantástico sonho ela não passa,
Tu de existência real no Empíreo gozas.
Conta, ó Deusa, os sucessos que ocorreram
Depois que Rafael, a Adão mostrando
Com meigo aviso o temeroso exemplo
Feito nos Céus aos anjos rebelados,
Lhe aconselhou de cauto premunir-se
E a prole sua contra o crime enorme
De comer frutos da árvore vedada,
Sob pena de incorrer na mesma ruína
Se tão fácil preceito postergassem,
Quando podiam em mil outros frutos

Saciar os mais variados apetites.
(MILTON, 2006, p. 267–269)¹⁵

¹⁵ Descend from Heaven, Urania, by that name
If rightly thou art called, whose voice divine
Following, above the Olympian hill I soar,
Above the fight of Pegasean wing!
The meaning, not the name, I call: for thou
Nor of the Muses nine, nor on the top
Of old Olympus dwellest; but, heavenly-born,
Before the hills appeared, or fountain flowed,
Thou with eternal Wisdom didst converse,
Wisdom thy sister, and with her didst play
In presence of the Almighty Father, pleased
With thy celestial song. Up led by thee
Into the Heaven of Heavens I have presumed,
An earthly guest, and drawn empyreal air,
Thy tempering: with like safety guided down
Return me to my native element:
Lest from this flying steed unrefined, (as once
Bellerophon, though from a lower clime,)
Dismounted, on the Aleian field I fall,
Erroneous there to wander, and forlorn.
Half yet remains unsung, but narrower bound
Within the visible diurnal sphere;
Standing on earth, not rapt above the pole,
More safe I sing with mortal voice, unchanged
To hoarse or mute, though fallen on evil days,
On evil days though fallen, and evil tongues;
In darkness, and with dangers compassed round,
And solitude; yet not alone, while thou
Visitest my slumbers nightly, or when morn
Purples the east: still govern thou my song,
Urania, and fit audience find, though few.
But drive far off the barbarous dissonance
Of Bacchus and his revelers, the race
Of that wild rout that tore the Thracian bard
In Rhodope, where woods and rocks had ears
To rapture, till the savage clamour downed
Both harp and voice; nor could the Muse defend
Her son. So fail not thou, who thee implores:
For thou art heavenly, she an empty dream.
Say Goddess, what ensued when Raphael,
The affable Arch-Angel, had forewarned
Adam, by dire example, to beware

Sendo assim, *Paraíso Perdido* apresenta invocação recorrente, por se repetir no decorrer da epopeia, sempre ratificando a busca por inspiração. Entretanto, a última invocação se refere apenas a Urânia, diferindo assim da primeira. Ademais, todas as invocações são meta-textuais, pois a solicitação é feita com o objetivo de tornar o poeta capaz de narrar a epopeia.

Quanto à divisão em cantos, a função dos cantos em *Paraíso Perdido* é episódico-narrativa, apesar de não conter marcações de tempo nos versos iniciais. O primeiro canto, após a proposição, trata do conselho formado por Satã e os anjos caídos no Pandemônio, recém-construído, no Caos. O segundo canto, começa com o conselho para decidir como se vingar de Deus, seguido pela busca de Satã para encontrar o mundo. No terceiro canto, o Criador conversa com seu filho sobre os planos de Satã de subverter o homem. O filho se oferece para salvar a humanidade, o pai aceita o pedido e ordena sua encarnação; depois Satã se disfarça de anjo, engana Uriel e consegue chegar ao mundo.

No canto seguinte, Satã alcança o jardim do Éden, observa Adão e Eva e pensa em como pode enganá-los; Uriel desconfia dos modos do anjo e chama Gabriel e seu pelotão para fazer uma busca, e Satã termina fugindo do paraíso. No quinto canto, Eva declara a Adão os sonhos conturbados que teve causados por Lúcifer; Rafael visita Adão para avisá-lo do perigo e contar quem é o anjo caído. No sexto canto, Rafael descreve a batalha no firmamento com a vitória dos anjos, com o Messias os arremessando no Abismo. No canto sete, é explicado

Apostasy, by what befel in Heaven
 To those apostates; lest the like befall
 In Paradise to Adam or his race,
 Charged not to touch the interdicted tree,
 If they transgress, and slight that sole command,
 So easily obeyed amid the choice
 Of all tastes else to please their appetite,

como o mundo é criado em seis dias. No canto oito, Adão faz perguntas a Rafael e descreve como foi seu primeiro encontro com Eva, o anjo repete os conselhos e se retira.

No canto nove, Satã volta ao paraíso e consegue iludir Eva, e essa convence Adão a comer do fruto proibido. No décimo canto, os anjos se retiram do Éden, o Pecado e a Morte saem do Caos em direção ao mundo e os anjos caídos são transformados em serpentes. No penúltimo canto, o filho de Deus intercede pelo casal arrependido, Deus aceita as desculpas, mas manda Miguel retirá-los do paraíso e através de uma visão conta o futuro da humanidade até o dilúvio. No último canto, Miguel termina de narrar o que acontece após o dilúvio e a encarnação do Redentor, então Adão e Eva deixam o Jardim do Éden.

Quanto à nomeação, a epopeia de Milton é tradicional, nomeada em cantos (*books*, na versão em inglês). Entretanto, é preciso ressaltar as mudanças que a obra atualmente apresenta do original (MILTON, 1667). Uma delas, bastante comum, é a circulação da epopeia com argumentos acompanhando os cantos. Esses argumentos orientam a leitura da obra, formando uma síntese antes de cada um dos cantos. Outra mudança na obra é a divisão em doze cantos que só surgiu em 1674 na segunda edição, reorganizada desta forma para assemelhar-se à *Eneida* de Virgílio, e, a partir de então, passou a figurar como o padrão para futuras edições e traduções.

Quanto ao envolvimento com os recortes históricos e míticos, que são necessários à produção de um poema épico, o poeta pode envolver-se de maneira engajada, parcialmente engajada ou alienada e ficar registrado na sua obra o modo político, cultural e filosófico como ele (a) pensava. A voz de *Paraíso Perdido* é parcialmente engajada, pois, referente ao uso da religião para bem próprio, e o entendimento de que não apenas atitudes cavalheirescas são dignas de louvor, o eu-lírico/narrador se apresenta engajado. Mas, no que tange aos papéis do homem e da mulher, o eu-lírico/narrador se apresenta alienado. No

que se refere à crítica ao mau uso da religião, o autor se pronunciou no canto III, após a descrição da chegada de Satã ao mundo pela primeira vez, como é errada a intenção do homem, de apenas pela chance de morrer, fingir que é um santo:

Os eremitas vãos e inúteis frades
(Sejam quais forem da roupeta as vistas,
De sua eivada ciência as bagatelas
Com que embusteiros a ignorância aturdem), –
Andam ali vagando! E os peregrinos
Que ao Gólgota distante caminharam
Para achar morto o que no Empíreo reina, –
E esses que, ao ver aproximar-se a morte,
Se envergam dentro de hábitos fradescos,
Acreditando que por tal disfarce
Entram seguros nos empíreos reinos!
(MILTON, 2006, p. 121)¹⁶

Mais à frente no canto XII, durante a descrição de Miguel sobre as futuras gerações, a voz autoral novamente mostra-se engajada quando o anjo fala sobre a ação dos apóstolos e a importância de espalhar a fé. O personagem explica que eles morrerão e, no lugar deles, pessoas de má índole se apossarão da palavra de Deus para benefício próprio:

Serão heroicas vítimas da morte.
Porém (como eles d'antemão disseram)
Em seu lugar virão à grei pastores

¹⁶ Embryos, and idiots, eremites, and friars
White, black, and gray, with all their trumpery.
Here pilgrims roam, that strayed so far to seek
In Golgotha him dead, who lives in Heaven;
And they, who to be sure of Paradise,
Dying, put on the weeds of Dominick,
Or in Franciscan think to pass disguised;

Que, tornados em lobos furibundos,
 Farão servir os celestiais mistérios
 A vis conluio de ambição e ganho
 Para interesse próprio dirigidos;
 Que por superstições à fé contrárias
 E por sutis tradicionais embustes,
 Corromperam a límpida verdade
 Achada pura só nesses registros
 Posto que só os bons ali a entendem.
 Faustos, empregos, títulos buscando,
 O temporal poder hão de juntar-lhe;
 Mas com sagaz hipocrisia inculcam
 Que no poder espiritual se encerram:
 Hão de querer possuir como exclusivo
 O espírito de Deus, que aos crentes todos
 Foi igualmente prometido e dado.
 (MILTON, 2006, p. 502–503)¹⁷

Além desses casos, a voz autoral também é engajada quando o poema épico demonstra que não apenas o uso da força faz de uma pessoa um guerreiro e que outros feitos devem ser narrados, além das ações tradicionalmente heroicas. Em sua epopeia, Milton abandonou

¹⁷ They die; but in their room, as they forewarn,
 Wolves shall succeed for teachers, grievous wolves,
 Who all the sacred mysteries of Heaven
 To their own vile advantages shall turn
 Of lucre and ambition; and the truth
 With superstitions and traditions taint,
 Left only in those written records pure,
 Though not but by Spirit understood.
 Then shall they seek to avail themselves of names,
 Places, and titles, and with these to join
 Secular power; though feigning still to act
 By spiritual, to themselves appropriating
 The Spirit of God, promised alike and given
 To all believers [...]

os temas predominantemente seculares para produzir uma epopeia teológica. De acordo com Bowra (1950), para o poeta inglês, o assunto da queda do primeiro casal humano era mais heroico do que qualquer outra epopeia. Esse argumento pode ser percebido quando o eu-lírico/narrador afirma no cântico que os anjos fazem a Deus pela criação do mundo que “Mas, vindo agora de formar um Mundo,/ Fulguras muito mais, maior te vemos. Destruir pode ser ação heroica; Mas criar é de glória mais subida (MILTON, 2006, p. 293)”¹⁸.

Outro fragmento que confirma o desagrado do poeta pela destruição causada pelo uso da força acontece quando o eu-lírico/narrador fala em primeira pessoa no canto IX: “Meu gênio não me induz a cantar guerras,/ Té’qui único assunto crido heroico,/ Estro gastando, com ambages fúteis,/ A narrar fabulosos cavaleiros (MILTON, 2006, p. 328)”¹⁹.

Depois, mais uma vez, o poema épico explora a ideia de que não há dignidade nas ações heroicas violentas. Isto ocorre na narração do anjo a Adão sobre a subversão de alguns heróis em homens sem honra, fica reforçada a ideia de que ações heroicas não são duráveis: “‘Esses que há pouco viste’ (o anjo responde)/ ‘Em opulento luxo e ovantes brindes,/ Os mesmos são que dantes se ostentavam/ Denodados heróis de ações ilustres,/ Mas de ilustre verdadeira faltos; (MILTON, 2006, p. 473)”²⁰.

Entretanto, o autor parece ter uma visão tradicional da mulher, o que de certo modo vai de acordo com os preceitos da religião de que era seguidor. Ao se referir à obediência na relação homem/mulher, o poeta diz que Eva deve ser obediente a Adão e a Deus, enquanto Adão deve obediência apenas a Deus: “Só de Deus ele possessão parece;/

¹⁸ Relate thee! Greater now in thy return/ Than from the giant Angels: Thee that day/ Thy thunders magnified; but to create/ Is greater than created to destroy.

¹⁹ Not sedulous by nature to indite/ Wars, hitherto the only argument/ Heroick deem’d chief mastery to dissect/ With long and tedious havock fabled knights

²⁰ To whom thus Michael. Those, whom last thou sawest/ In triumph and luxurious wealth, are they/ First seen in acts of prowess eminent/ And great exploits, but of true virtue void;

Mas ela, possessão de Deus e do homem (MILTON, 2006, p. 149)”²¹. O mesmo ocorre com a queda do casal, em que Eva é vista como a culpada, uma vez que, por curiosidade, seguiu o conselho de Satã disfarçado de cobra. Apesar de que, de curiosidade, Adão também sofria, como é possível perceber no início do canto VIII: “Que dignas graças, que devido prêmio/ Te posso eu dar, historiador divino,/ Que assim saciado tens tão largamente/ A sede de saber que me abrasava, (MILTON, 2006, p. 296)”²².

Em outro fragmento no canto XI, quando Adão chora, contrariando sua “natureza masculina”, fica explícita a ideia de que apenas os seres do sexo feminino seriam capazes de se emocionar facilmente e/ou verter lágrimas ou foram moldados a serem passíveis de emoção, já que o argumento apresentado é que ele não havia nascido de uma mulher, portanto, esperava-se que ele fosse imune: “Que empedernido coração pudera/ Tão crua cena presenciar sem pranto?/ Inda que de mulher não foi nascido,/ Adão conter as lágrimas não pôde; (MILTON, 2006, p. 461)”²³.

Provavelmente, um trecho em que a voz da fala autoral parece ser alienada se dá no canto XI, quando, ao ter início a narração das gerações descendentes de Adão e Eva, as nações presentes no continente africano recebem menor destaque do que as anteriores. Isso acontece mais abertamente na versão em língua portuguesa do que no texto em inglês. Por causa da maneira como as nações são apresentadas em uma escala das mais ilustres para as menores, mas nenhum argumento é apresentado para isso no texto em português, como podemos observar na citação abaixo:

²¹ He for God only, she for God in him:

²² What thanks sufficient, or what recompense/ Equal, have I to render thee, divine/ Historian, who thus largely hast allayed/ The thirst I had of knowledge, and vouchsafed

²³ Sight so deform what heart of rock could long/ Dry-eyed behold? Adam could not, but wept,/ Though not of woman born; compassion quelled/ His best of man, and gave him up to tears

Capitais dos impérios mais ilustres
Lá desde Cambalu (do Kan assento)
E Samarcande em que (nas margens do Oxo)
Seu trono o Tamerlão levantaria,
Até Pequim (mansão dos Chins monarcas)
Agra e Laor (do Grão-Mogol delícias),
Até de Quersoneso aos áureos campos,
À pérsica Hispaã, Bizâncio turca,
Da czarina Moscou ao rico empório:
Também de Nego avista os largos reinos
Com Ércoco, seu porto o mais distante;
Logo os domínios de menor grandeza,
Mombaça, Quíloa, as praias Melindanas,
E Sófala (que a antiga Ofir se julga),
Até do Congo e Angola à plaga ocídua,
(MILTON, 2006, p. 456)²⁴

Se observarmos a construção dos versos, veremos que dentre as nações que são consideradas de menor grandeza estão Mombaça e Melinde sem argumento aparente. Isso poderia ser entendido como uma forma de discriminação, já que, em comum, elas possuíam população seguidora do Islã e de pele escura em um texto escrito em

²⁴ Of mightiest empire, from the destined walls
Of Cambalu, seat of Cathaian Can,
And Samarchand by Oxus, Temir's throne,
To Paquin of Sinaean kings; and thence
To Agra and Lahor of great Mogul,
Down to the golden Chersonese; or Where
The Persian in Ecbatan sat, or since
Un Hispahan; or where the Russian Ksar
In Mosco; or the Sultan in Bizance,
Turchestan-born; nor could his eye not ken
The empire of Negus to his utmost port
Ercoco, and the less maritime kings
Mombaza, and Quiloa, and Melind,
And Sofala, thought Ophir, to the realm
Of Congo, and Angola farthest south;

um período que o Cristianismo era defendido em detrimento de outras religiões. Mas no trecho equivalente em inglês, como pode ser visto na nota de rodapé 24, é apresentada uma justificativa para organização desses povos por último, por causa da menor exploração marítima: “*and the less maritime kings*”. Nesse sentido, o acesso ao texto original faz diferença na interpretação desse trecho do poema.

Quanto ao uso da linguagem, a epopeia de Milton é predominantemente narrativa com traços de oralidade. Assim como, em *Os Lusíadas* o distanciamento temporal aumenta a impressão de que o texto é rebuscado, tanto pela associação dos referentes históricos, culturais e míticos quanto pelo uso da língua. Interessante salientar que a versão em inglês, por apresentar as formas “*thou, thee, thy*”, parece ser sofisticada, mas trata-se de formas dos pronomes que até 1700 eram utilizadas. Até 1650, essas eram usadas cotidianamente no lugar do “*you*”. Com o passar dos anos, “*thou, thee, thy*” saíram da gramática do inglês moderno, sendo formas mais antigas e, atualmente, mais formais, encontradas principalmente em textos bíblicos.

3.2 O plano histórico da obra

John Milton escreveu uma epopeia com o intuito de propagar os ideais cristãos. Para tanto, utilizou-se de recortes de eventos históricos dos hebreus e israelistas. Mas, em sua obra, ele não menciona as suas fontes. Em virtude disso, o plano histórico da poesia épica inglesa pode ser classificado como não explicitamente referenciado – quando as referências não são mencionadas na obra. De acordo com Priestley e Spear (1963), muito do que Milton escreveu no *Paraíso Perdido* veio do *Livro do Gênesis*. Também podemos encontrar passagens do *Êxodo* do *Velho Testamento*.

O plano histórico é inserido na obra, principalmente, quando o eu-lírico/narrador cede a voz a um personagem. Mas, no canto I, al-

guns fatos descritos na Bíblia são retomados pelo próprio eu-lírico/narrador, como a disputa por liberdade dos hebreus contra o Faraó e quando Salomão e Ezequiel são mencionados. Também, no canto III, Esaú e Jacó são citados. Entretanto, apesar dessas inserções de eventos e personalidades históricas no início do poema, o plano histórico é mais predominante nos últimos dois cantos da epopeia.

Nos cantos onze e doze, o eu-lírico/narrador cede a voz ao anjo Miguel que narra certos fatos, fazendo referência a Caim e Abel, Noé, Torre de Babel, Abraão, Moisés, Jesus e Maria. É interessante salientar que os próprios eventos históricos mencionados já estão desrealizados, previamente, por um mito e, então, foram inseridos no épico. Ou seja, não necessitaram da criação literária do poeta para acrescentar uma perspectiva maravilhosa aos fatos. A história de Noé, por exemplo, já está desrealizada: ele sobreviveu ao dilúvio com sua família e as sementes de todas as criaturas vivas. Observem que no trecho do épico o leitor deve associar o salvamento da prole humana com Noé, pois ele não é mencionado nos versos: “Oh! quanto os homens (poderás tu crê-lo?)/ Inda nos dias do patriarca ilustre,/ Que salvou do Dilúvio a prole humana,/ Se têm de embrutecer negando, indignos, (MILTON, 2006, p. 484)”²⁵.

É interessante salientar que narrativas desrealizadas sobre um herói que sobrevive a uma inundação para repovoar a terra é encontrada em outras culturas também, como *Histórias da Mesopotâmia Antiga* e, inclusive, a *Epopeia de Gilgamesh* que em um trecho narra a história de Utnapishtim, ancestral de Gilgamesh, que sobreviveu a um dilúvio para ganhar a imortalidade. Entretanto, o poema épico inglês com matéria épica cristã retomará Noé, dado que ele pertence ao universo de narrativas cristãs. Algo semelhante ocorre com o episódio da Torre de Babel. A narrativa do *Gênesis* tenta explicar como passou

²⁵ ‘Canst thou believe?) should be so stupid grown,/ While yet the patriarch lived, who ‘scaped the flood,/ As to forsake the living God, and fall/ To worship their own work in wood and stone

a existir a variedade de línguas entre os homens, após um período em que todos os povos falavam a mesma língua. Essa estrutura também é encontrada no épico sumérico *Enmerkar* (METZER; COOGAN, 2002).

Dentre as pessoas e eventos das narrativas judaico-cristãs, Abraão, segundo Metzger e Coogan, é o “mais antigo personagem bíblico a ser delineado com clareza suficiente para ser citado, numa extensão limitada, na história mundial. [...] Abraão só fica atrás de Moisés entre as menções aos heróis bíblicos feitos no Novo Testamento (2002, p. 2–3)”. Da mesma forma, podemos observar em *Paraíso Perdido* que Abraão e Moisés são mais amplamente abordados no Canto XII do que qualquer outro ser ou evento do plano histórico: “Há de Abraão chamar-se em próprio tempo/ O abençoado patriarca: um filho/ Deixará, – e por ele um neto ilustre,/ Igual do avô na fé, na ciência e na fama. (MILTON, 2006, p. 486)”²⁶.

A única personagem feminina mencionada nos fatos históricos é Maria que, de acordo com fontes cristãs antigas, nasceu em Jerusalém ou Séforis na Galiléia por volta de 18 ou 20 a.C. As fontes sugerem que ela se casou com catorze anos de idade e que seu filho, Jesus, nasceu por volta de 4 d.C. A menção é breve e sua importância é dada por gerar o salvador da humanidade:

Por que o libertador da espécie humana
Seria Prole da Mulher chamado.
Salve, Mãe Virgem, ouro amor do Eterno!
Terás origem nas entranhas minhas;
No teu ventre a terá de Deus o Filho:
(MILTON, 2006, p. 496)²⁷

²⁶ Whom faithful Abraham due time shall call,/ A son, and of his son a grand-child, leaves;/ Like him in faith, in wisdom, and renown:

²⁷ What oft my steadiest thoughts have searched in vain;/ Why our great Expectation should be called/ The seed of Woman: Virgin Mother, hail,/ High in the love of Heaven; yet from my loins/ Thou shalt proceed, and from thy womb the Son/ Of God Most High: so God with Man unites!

Diante da apresentação dos fatos, podemos afirmar que o plano histórico é linear e é predominantemente histórico. Apesar de todas as referências geográficas que Milton fez uso: “Partir cheio de fé largando a pátria,/ A fértil Ur nos prados de Caldéia,/ Numes e amigos. Ei-lo o Harã passando; Seguem-no imensas greis, manadas, servos: (MILTON, 2006, p. 485)”²⁸. De acordo com Bowra (1950), há tanto em John Milton quanto em Camões um romanesco na geografia, entretanto o que Adão é convidado a encontrar em *Paraíso Perdido* é o grande número de ruínas que os descendentes dele farão, ao invés de encontrar a satisfação em ver a vastidão de paisagens e belezas.

3.3 O plano maravilhoso da obra

A trama narrada em *O Paraíso Perdido* é sobre o primeiro casal humano, que tinha a tarefa de manter-se alinhado com os preceitos do Criador, tendo como vilão Satã que desejava vingar-se de Deus e de Cristo como aliado, pois é ele quem intercede pelo casal. O épico miltoniano oferece trechos expressivos da presença do maravilhoso, principalmente com a participação de Satã, em praticamente todos os cantos, como, por exemplo, a tentativa da serpente de dissuadir Eva: “Com tal exórdio o tentador a adula:/ Ardilosa a linguagem rompe afoita/ De Eva maravilhada o incauto peito./ Dest’arte enfim atônita responde: ‘Que ouço! Do homem a fala exprimem brutos? Na voz de brutos a razão humana?!’ (MILTON, 2006, p. 352)”²⁹.

²⁸ I see him, but thou canst not, with what faith/ He leaves his Gods, his friends, and native soil,/ Ur of Chaldaeae, passing now the ford/ To Haran; after him a cumbrous train/ Of herds and flocks, and numerous servitude;

²⁹ So glozed the Tempter, and his proem tuned:/ Into the heart of Eve his words made way,/ Though at the voice much marveling; at length,/ Not unamazed, she thus in answer spake./ What may this mean? language of man pronounced/ By tongue of brute, and human sense expressed?

O épico inglês começa e termina com destaque para o plano maravilhoso. A participação dos seres do mito judaico-cristão se dá da seguinte forma: no primeiro canto, a narrativa retoma a queda dos anjos rebeldes no Orco, a criação do Pandemônio e o início do Concílio dos anjos caídos. No segundo canto, o conselho tem prosseguimento e fica decidido a ida de Satã ao planeta. No caminho, ele se encontra com o Pecado e a Morte na porta do Inferno. No canto seguinte, Deus observa Satã chegar ao mundo e conversa com o filho, então Satã se disfarça de anjo e engana Uriel. No quarto canto, Satã investiga o mundo e o casal, mas Uriel desconfia do seu jeito e o denuncia a Gabriel que, juntamente com outros anjos, encontra-o disfarçado de sapo falando ao ouvido da primeira mulher e é expulso do paraíso. No canto quinto, Deus envia Rafael para aconselhar o humano. Então, é narrada a revolta de Satã e a incitação de outros anjos no céu. No sexto, o anjo prossegue a narração da batalha, com participação de Miguel e Gabriel e o envio de Cristo no terceiro dia a mando de Deus. No sétimo canto, Rafael conta a criação do mundo. No oitavo, após responder algumas perguntas, Rafael reforça o conselho e se retira. No nono, Satã se disfarça de cobra e põe seu plano em prática. No décimo canto, os anjos abandonam o paraíso e voltam ao céu, onde Cristo vai julgar os humanos. O Pecado e a Morte chegam ao mundo, Satã retorna ao Orco, e os demônios são transformados em serpentes. No penúltimo e último cantos, Cristo intercede pelo casal, e Miguel é enviado com um esquadrão de anjos para retirá-los do paraíso, após mostrar visões do futuro.

É possível perceber que, entre os seres elencados por Milton a participarem do poema épico, Deus foi mais mencionado do que atuante na epopeia, ao contrário dos outros. O Deus de Milton é uma figura onisciente que determina aos outros as atividades a serem desempenhadas, sem se envolver diretamente no decorrer da história, a não ser na criação da Terra e do casal. Os outros fatos foram decididos por ele, mas executados por Cristo ou por anjos. A obra fica, então, de

acordo com a imagem de criação e redenção normalmente associadas a Deus e Cristo, respectivamente, na mitologia judaico-cristã. É o que observamos a seguir, quando Jesus intercede pelo casal que já havia provado o fruto proibido:

Vê que frutos, ó Pai, assomam no homem:
Vê da graça dos Céus no Mundo o efeito:
Preces, suspiros são que ingênuos brotam
Da contrição que deste ao peito humano;
Frutos mais doces do que todos do Éden
Que ele ditoso cultivar soía,
Inda dotado de inocência pura.
Eu, dos altares teus excelso antiste,
Neste incensário de ouro, em que os misturo
Co'o perfume de aromas, tos of'reço.
Ouvidos presta a súplicas humildes;
Ouve seus ais que articular não pode:
(MILTON, 2006, p. 440)³⁰

No que se refere aos anjos, os únicos que são nomeados no *Antigo Testamento* são Gabriel, que revela o futuro, e Miguel, que tem papel mais combativo contra as forças do mal. Mas, essas funções são invertidas na obra de Milton. Em *Paraíso Perdido*, Miguel é o narrador do futuro, enquanto Gabriel é chefe da guarda do Éden. Dentre todos os outros anjos, Rafael, Uriel e Abdiel também recebem maior relevância. Rafael é o

³⁰ See Father, what first-fruits on earth are sprung
From thy implanted grace in Man; these sighs
And prayers, which in this golden censer mixed
With incense, I thy priest before thee bring;
Fruits of more pleasing savour, from thy seed
Sown with contribution in his heart, than those
Which, his own hand manuring, all the trees
Of Paradise could have produced, ere fallen
From innocence. Now therefore, bend thine ear
To supplication; hear his sighs, though mute;

mensageiro, Uriel protege o planeta Terra, e o último é o único que ouve o convite de Satã para se rebelar contra Deus e não aceita participar.

De acordo com alguns teóricos, apesar da intenção de produzir uma epopeia nitidamente protestante, Milton acabou dando mais relevo ao vilão, Satã, do que ao Criador. “A mais shakespeariana de todas as personagens literárias depois de Shakespeare é o Satanás de Milton, herdeiro dos grandes heróis-vilões – Iago, Edmundo e Macbeth – e, também, dos aspectos mais sombrios do contra-Maquível Hamlet (BLOOM, 2001, p. 167–168)”. Milton proporcionou a figura de Satã um protagonismo advindo do Luteranismo, através de uma forma sobrevivente da epopeia clássica (Turno da *Eneida*). Pois, no *Antigo Testamento* o papel de Satã tem menor importância e adquire um pouco mais de relevo no *Novo Testamento*. Entretanto, de acordo com Ian Watt, a atitude obsessiva de Lutero em conceber a vida como uma disputa eterna contra Satanás foi o que determinou essa característica do Luteranismo: “Lutero indicava o Diabo para explicar cada tentação, dúvida ou episódio desagradável em sua vida pessoal. Embora jamais haja visto o Diabo, Lutero tinha absoluta certeza de sua contínua presença [...] (1997, p. 27)”. Bowra acredita no mesmo que Bloom e compara a figura de Satanás com o antigo tipo de herói:

Em Satã apresenta o poeta várias qualidades que pertencem ao antigo tipo. É um grande chefe na guerra, especialmente na derrota; sozinho, faz o que nenhum dos seus camaradas se atreve a fazer; no seu trono apresenta-se com todo o aparato real; mostra-se cheio de recursos como quando inventa a pólvora para a guerra no Céu; é absolutamente eloquente; oculta dos seus camaradas o desespero, como Eneias oculta o seu quando julga todos os seus navios perdidos. (1950, p. 265).

Mesmo que o objetivo de Milton tenha sido se afastar das epopeias heroicas tradicionais, a jornada mítica de Adão e Eva tem pontos

de contato com a aventura do herói (CAMPBELL, 1997). Inicialmente, a jornada começa com a inserção do casal no Paraíso (partida), que passa pelo primeiro limiar, a tentação que Satã, transformado em sapo, faz ao ouvido de Eva dormindo; depois vem o caminho de prova, quando Eva e depois Adão são levados a provarem do fruto proibido. Contudo, apesar das culpas sentidas pelo casal por esse ato transgressor, eles alcançaram nova estabilidade e se adaptaram à nova situação conquistada, retornando ao início do ciclo. Além disso, o único modo de a trajetória do casal passar do plano maravilhoso da epopeia para o histórico foi através da transgressão.

Além disso, o poeta inglês optou pelo mito judaico-cristão para não seguir o mito clássico, mas certos aspectos, como o uso de artilharia e pólvora pelos anjos rebeldes, remetem aos feitos bélicos de epopeias clássicas. Obviamente o uso de armamento bélico ter partido dos demônios faz todo sentido para os leitores, já que o poeta era protestante. Então, tal atitude, pouco provavelmente poderia partir do lado dos anjos:

Talvez nos outros próximos conflitos
Mais fortes armas, golpes mais violentos
Nos ganhem louros, o inimigo arrasem,
[...]
Com perícia sutil escolhem, mesclam,
De enxofre e nitro elásticas escumas
Que em candentes fogões cozem, calcinam;
Logo de escuros grãos feitas em montes
Recheiam arsenais. Veias ocultas
(MILTON, 2006, p. 246–249)³¹

³¹ Weapons more violent, when next we meet,
May serve to better us, and worse our foes,
Or equal what between us made the odds,
[...]

Alinhando-se com os preceitos da religião cristã e monoteísta, Milton aderiu a Deus e aos anjos para explicar o universo e as coisas que nele existem, mas adotou termos de religiões politeístas para designar os demônios e a futura ação deles como divindades. Os nomes dos demônios, em sua maioria, vêm de religiões politeístas: Astarte, forma grega de Ashtart, uma das três grandes deusas cananeias, considerada deusa da fertilidade e do amor, o contraponto de Afrodite, era associada também a guerra. Belial é uma palavra usada no *Antigo Testamento* para se referir aos iníquos ou imprestáveis, como os ídólatras. Belzebu é o deus fenício de Acaron consultado pelo rei Ocozias; durante o período greco-romano, o nome Beel-zebul passou a ser usado para designar um chefe entre os demônios em contraposição a Deus. Baalim era adorado pelos sidônios. Dagon era ídolo dos filisteus. Camos era ídolo dos moabitas. Rimon era ídolo na Síria. Moloch era o deus do amonitas e Tamuz, deus dos sumérios. Como podemos ver a seguir,

Dos bandos, das legiões cabos e chefes
 Vêm receber do general as ordens;
 Semelhantes a deuses na fúrgura,
 Muito excediam a estatura humana;
 No Céu primeiras dignidades foram,
 Ali em tronos nítidos sentadas,
 Posto que hoje o registro de seus nomes
 Nos celestes arquivos se não ache,
 Que dos livros da vida a trição negra
 Fez que apagados para sempre fossem.
 Inda entre os filhos de Eva eles não tinham
 Novos nomes obtido, até que no orbe,

Conception; sulphurous and nitrous foam
 They found, they mingled, and, with subtle art,
 Concocted and adusted they reduced
 To blackest grain, and into store conveyed:
 Part hidden veins digged up (nor hath this earth

Por concessão de Deus, vagando infrenes
Para tentar os míseros humanos,
Puderam com mentiras, com embustes,
Corromper deles a maior quantia
Para deixarem Deus (que o ser lhes dera)
Tachando de não vista a sua glória,
E para preferir-lhe imagens brutas
Que de púrpura e de ouro se adornaram.
No gentilismo assim se conheceram
Por vários nomes e ídolos diversos
Os anjos maus; e assim os mesmos homens
Lhes deram culto que a seu Deus negaram.
(MILTON, 2006, p. 27)³²

Por conseguinte, as fontes míticas de que Milton faz uso são tradicionais, advindas de imagens míticas veiculadas pela tradição cultural judaico-cristã. Por conseguinte, faz sentido, o poeta apresentar uma analogia entre o trio Satã, Pecado e Morte, e a trindade cristã no

³² Forthwith, from every squadron and each band,
The heads and leaders thither haste where stood
Their great Commander – godlike Shapes, and Forms
Excelling human; princely Dignities;
And Powers that erst in Heaven sat on thrones,
Though on their names in Heavenly records now
Be no memorial, blotted out and rased
By their rebellion from the Books of Life.
Nor had they yet among the sons of Eve
Got them new names, till, wandering o'er the earth,
Through God's high sufferance for the trial of man,
By falsities and lies the greatest part
Of mankind they corrupted to forsake
God their Creator, and th'invisible
Glory of him that made them to transform
Oft to the image of a brute, adorned
With gay religions full of pomp and gold,
And devils to adore for deities:
Then were they known to men by various names,
And various idols through the heathen world.

poema épico. O autor ainda dá relevo a outras entidades míticas judaico-cristãs, ao invés de utilizar as divindades greco-romanas, em uma tentativa de formar uma matéria épica teológica e não secular. Em decorrência de suas convicções puritanas, ele não recorreu às divindades alegóricas. A Musa, por exemplo, é solicitada, mas o próprio eu-lírico/narrador adverte que ela está submetida à vontade do Criador.

Entretanto, ao ligar sua epopeia à tradição épica, Milton acabou trazendo consigo resquícios do mundo clássico que vão além da solicitação à Musa. “Apesar de toda a sua descrença na verdade das lendas gregas, havia momentos em que o seu poema reclamava o auxílio destas (BOWRA, 1950, p. 275)”. Por isso, no último capítulo, nos debruçaremos sobre como acontece a presença clássica nesse poema épico de temática cristã.

3.4 O heroísmo na obra

O protagonismo heroico, no épico inglês, se volta contra a depravação do homem e a busca a favor da preservação do bem. O heroísmo em *Paraíso Perdido* é mítico coletivo, pois, apesar de Adão e Eva serem apenas um casal, eles são representantes da humanidade e das mazelas que podem vir a ocorrer com qualquer ser humano; e é mítico, porque o heroísmo parte do plano maravilhoso. Além disso, o percurso do herói acontece do maravilhoso para o histórico. “O *Paraíso Perdido* termina com a entrada de um novo mundo em que o homem pode redimir a sua falta pelo esforço ingente e demonstrar nova espécie de heroísmo no sofrimento e na devoção àquilo que ele sabe que é bom (BOWRA, 1950, p. 241)”. Como é possível analisar no final do último canto, quando o casal deixa o Éden e o contato direto com o plano divino e se inscreve no plano histórico:

O arcanjo, que tal viu, toma apressado
Pela mão nossos pais que se demoram.

Do oriente até à porta assim os leva;
E chegando à planície que se alonga
Fora do Éden, deixou-os e sumiu-se.
Olhando para trás então observam
Do Éden (há pouco seu ditoso asilo)
A porção oriental em flamas toda
Debaixo da ígnea espada, e à porta horríveis
Bastos espectros ferozmente armados.
De pena algumas lágrimas verteram,
Mas resignados logo as enxugaram.
Diante deles estava inteiro o Mundo
Para a seu gosto habitação tomarem
E tinham por seu guia a Providência.
Dando-se as mãos os pais da humana prole,
Vagarosos lá vão com passo errante
Afastando-se do Éden solitários.
(MILTON, 2006, p. 508)³³

Outra característica que define o heroísmo é a ação heroica que, no caso dessa epopeia, é composta por feitos redentores. O arrependimento em relação ao erro cometido e a obediência devotada no cotidiano de não se afastar dos preceitos de Deus são gestos de redenção. De acordo com Bowra (1950), não apenas há uma redenção da humani-

³³ In either hand the hastening Angel caught
Our lingering parents, and to the eastern gate
Led them direct, and down the cliff as fast
To the subjected plain; then disappeared.
They, looking back, all the eastern side beheld
Of Paradise, so late their happy seat,
Waved over by that flaming brand; the gate
With dreadful faces thronged, and fiery arms:
Some natural tears they dropt, but wiped them soon;
The world was all before them, where to choose
Their place of rest, and Providence their guide:
They, hand in hand, with wandering steps and slow,
Through Eden took their solitary way.

dade, mas o nascimento de uma nova espécie de bondade, desta forma o heroísmo se constituirá em seguir com os deveres apesar dos obstáculos enfrentados.

Para alguns autores, como Enéias Farias Tavares (2009), Satã é considerado o herói de *Paraíso Perdido*, porque o vilão de *Paraíso Perdido* se enquadra no perfil heroico imperfeito e derrotado, mas, que continua em sua busca, ou seja, Satã é um herói decadente. Fernandes (2012) assevera que a missão de Satã é também a missão “épica” do poema, isto é, explorar um mundo novo enquanto luta contra o Criador. Além disso, o autor acredita que durante a trajetória do poema épico Satã desempenha papéis similares aos de heróis da épica clássica: “guerreiro intrépido (lembrando Aquiles ou Heitor), líder militar (como Enéias), estrategista (como Odisseu) [...] (p. 127)”.

Embora esses argumentos sejam interessantes e válidos, não consideramos Satã herói da epopeia, porque ele não se inscreve no plano maravilhoso e histórico como acontece com Adão e Eva, e essa condição é necessária para a caracterização do heroísmo épico. Se ele se encontrasse apenas no plano histórico, estaria no patamar dos homens; como ele se encontra apenas no plano maravilhoso, ele se enquadra no patamar dos deuses. Ou seja, o vilão de *Paraíso Perdido* não contempla as características necessárias para ser considerado herói de acordo com os aspectos estruturais e estéticos da epopeia.

A seguir, tratamos do estudo comparado dos aspectos estéticos e abordamos detalhadamente o uso do mito clássico em ambas as obras.

4. ESTUDO COMPARADO DOS ASPECTOS ESTRUTURAIS E ESTILÍSTICOS DAS OBRAS

4.1 Aspectos estéticos

O modelo épico renascentista, ao qual se vincula o poema de Camões, nomeia a manifestação do discurso épico que também é investido pela matriz épica clássica, e é contaminado pela concepção literária renascentista. A seguir, apresentamos os aspectos estéticos que definem *Os Lusíadas* como representante desse modelo.

Quanto à estrutura, *Os Lusíadas* mantêm certa filiação com a matriz épica clássica, ao nomear as partes do poema épico em cantos ou livros. Quanto à métrica, Camões utilizou somente versos decassílabos, organizados em oitava-rima (ABABABCC), além da sonoridade causada pela assonância e aliteração presente dentro dos versos.

Quanto à presença do eu-lírico/narrador, o poema épico de Camões apresenta mais trechos predominantemente narrativos feitos pela voz de um eu-lírico/narrador onisciente que inicia a epopeia e em vários momentos cede a voz a outros narradores: Vasco da Gama e Paulo da Gama narram os eventos passados, as dinastias e os símbolos da nação portuguesa; Veloso narra o episódio dos Doze de Inglaterra. Júpiter, o gigante Adamastor, a Ninfa e Tétis, que estão no plano maravilhoso, contam as profecias.

A maior presença do lirismo, além da estrutura formal da epopeia e da intenção literária (invocação, proposição etc.), se dá, especialmente, no fim de certos cantos, exprimindo reflexões sobre assuntos relacionados aos eventos, como a submissão amorosa, o lamento ao desprezo à epopeia, o valor da glória, assim como, a reflexão sobre o poder do ouro e os erros acerca do amor, como podemos observar a seguir, quando o poema aborda a condição humana:

No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida!
Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?
(CAMÕES, 2000, p. 27)

É importante observar que Camões se inscreveu na obra através da fala de Tétis. Dessa forma, o poeta conseguiu participar de forma indireta da história narrada e, de certo modo, manteve preservado certo distanciamento entre o fato narrado e o narrador, como era de se esperar em epopeias clássicas, e *Os Lusíadas* como exemplo de poema épico renascentista retoma esse mesmo artifício. Vejamos a seguir a inscrição de Camões no poema:

Este receberá, plácido e brando,
No seu regaço os Cantos que molhados
Vêm do naufrágio triste e miserando,
Dos procelosos baxos escapados,
Das fomes, dos perigos grandes, quando
Será o injusto mando executado
Naquele cuja Lira sonora
Será mais afamada que ditosa.
(CAMÕES, 2000, p. 472)

Além das características mencionadas, a epopeia camoniana faz menção aos autores e obras clássicos e à mitologia pagã. Verificamos que não há referência aos deuses greco-romanos em todos os cantos, e que nem todos os seres mencionados possuem a mesma importância no discurso épico. Vênus e Baco são os agentes principais; em segundo plano, vêm as Ninfas, Nereidas e Tétis, que, a mando de Vênus, auxiliam os portugueses a saírem das armadilhas provocadas por Baco. Em terceiro plano, estão Júpiter e Mercúrio, que fazem previsões ou auxiliam em dois tempos na epopeia: primeiro, no Concílio, e segundo, no pedido de Vênus para que Júpiter interferisse na jornada dos lusitanos através de Mercúrio, seu mensageiro. Em último plano, estão os demais deuses que participaram do Concílio no Olimpo e no mar, assim como, Cupido e Éolo. Apesar de parecer incoerente para os dias atuais escrever uma epopeia cristã que utiliza deuses pagãos, à época, a fantasia artística prevaleceu sobre o debate em torno da demonologia cristã.

Os Lusíadas ainda mantêm a tradição de invocar a Musa para que tenha fôlego para narrar. Camões, dentre as nove musas descritas na *Teogonia* por Hesíodo (1995) – Glória, Alegria, Festa, Dançarina, Alegre-corô, Amorosa, Hinária, Celeste e Belavoz –, solicitou apoio a Calíope (Belavoz), a filha mais velha que está relacionada à eloquência. Por fim, a matéria épica camoniana é humana, pois os fatos históricos são associados ao mito da aventura no mar.

Quanto ao épico inglês, a epopeia de Milton é uma manifestação do modelo épico barroco, que é investido pela matriz épica romântica e é contaminado pela concepção literária barroca. *O Paraíso Perdido* foi originalmente publicado em dez livros ou cantos, e a segunda edição de 1674, como já dissemos, foi reorganizada em doze partes para se igualar à *Eneida* de Virgílio. Essa versão passou a ser considerada o padrão para futuras edições e traduções. De acordo com o apêndice da edição de 1873, algumas poucas alterações também foram feitas em versos nos cantos cinco e dez. Além da nova divisão do poema em doze cantos, como podemos observar a seguir:

Book vii was divided into two Books; the seventh ending at line 640.
Line 641,
“To whom thus Adam gratefully repli’d,”
Was thus amplified as the new opening to Book viii:
“The Angel ended, and in Adam’s ear
So charming left his voice, that he a while
Thought him still speaking, still stood fix’d to hear;
Then, as new wak’d, thus gratefully reply’d.”
The Eighth became the Ninth, and the Ninth the Tenth Book.
The Tenth Book of the First Edition was subdivided into Books Eleven and Twelve. The former ended at line 896, and the Twelfth Book opened with the following new lines:
“As one who in his journey bates at noon,
Though bent on speed; so here the Arch-Angel paused
Betwixt the world destroyed and world restored,
If Adam aught perhaps might interpose;
Then, with transition sweet, new speech resumes”
(MILTON, 1873, 375)³⁴

As partes do poema épico *Paraíso Perdido* são nomeadas tradicionalmente em cantos ou livros. Milton utilizou também os decassíla-

³⁴ Canto VII foi dividido em dois cantos; o sétimo final no verso 640. Verso 641, “Para quem então Adão respondeu com gratidão.” Foi então ampliado como o novo início do Canto VIII: “O Anjo acabou, e na orelha de Adão Tão encantador deixou a sua voz, por um tempo Pensou que ele ainda falava, ainda permanecia fixo para ouvir; Então, de êxtase acorda e assim respondeu com gratidão.” O Oitavo se tornou o Nono, e o Nono o Décimo Canto. O Décimo Canto da primeira edição foi subdividido em Cantos Onze e Doze. O anterior terminou no verso 896, e o Décimo segundo Canto começava com os seguintes versos: “Como alguém que em sua jornada bate ao meio-dia, Embora empenhado em velocidade; por isso aqui o Arcanjo parou Entre o mundo destruído e mundo restaurado, Se Adão alguma coisa talvez possa interpor; Então, com transição doce, novo discurso retoma.” (Tradução nossa)

bos, mas em versos brancos presentes em estrofes longas e contínuas. Quanto ao eu-lírico/narrador, há uma presença mais predominante da narração que é feita de maneira onisciente ao contar a história de Adão e Eva e cede a palavra ao anjo Rafael para falar sobre o princípio do Universo, antes da criação da Terra e para Miguel para tratar das visões do futuro dos descendentes de Adão. Os trechos líricos estão presentes em menor proporção, além da estrutura formal da epopeia e a intenção literária (invocação, proposição etc.), entre os vários diálogos entre Adão e Eva ou Adão e algum anjo, na voz do eu-lírico/narrador sobre temáticas relacionadas aos diálogos, como valentia, falsos adoradores e o amor, como veremos a seguir:

O verdadeiro amor ali só usa
De finas setas de ouro, e sempre ondeia
Seu vivo fogo na sagrada pira;
Sempre adejando coas púrpureas 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
A bela toda orgulho e mui credora
De que ele, desprezando-a lhe fugisse!
(MILTON, 2006, p. 171)³⁵

³⁵ 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.

É importante observar que Milton também se inscreveu na obra, como Camões, mas através da fala do eu-lírico/narrador em primeira pessoa e não em terceira pessoa como no épico português. Dessa forma, o poeta conseguiu participar de forma direta da história narrada, sem manter o distanciamento característico das epopeias clássicas. A inscrição do poeta ocorre, especialmente, nos versos: “Mas tu não entras mais nestes meus olhos:/ Por invencível sufusão tapados/ O áugur’ Tirésias, e Fíneo vidente,/ Cegos, -- iguais a mim neste infortúnio,/ Mas que eu (oh! Dor!) na glória não igualo, --/”, em que menciona mais abertamente a cegueira que o acometeu por volta de 1660, quando o regime monárquico foi restabelecido na Inglaterra, mas que não o impediu de ditar o *Paraíso Perdido* para que amigos e amanuenses escrevessem, de acordo com Greenblatt e Abrams (2006). Observemos a seguir a inserção do poeta:

Já livre hoje a ti volvo, e já me anima
 De tua essência o sacrossanto influxo:
 Mas tu não entras mais nestes meus olhos:
 Por invencível sufusão tapados
 Rolam ansiosos com baldado anelo
 Procurando teus raios penetrantes,
 E nem sequer lhes acham o vislumbre!
 Mesmo inda assim de percorrer não cesso,
 Movido pelo amor dos cantos sacros,
 Dos arvoredos a frescura umbrosa
 Pelas sapientes Musas frequentados:
 Porém a todas, Sião, eu te prefiro
 Quando visito, na mudez da noite,
 Os flóridos ribeiros murmurantes
 Que a teus sagrados pés manso deslizam.
 Não me escapando nunca da memória
 Tamires e o Meônide afamados,
 O áugur’ Tirésias, e Fíneo vidente,
 Cegos, – iguais a mim neste infortúnio,

Mas que eu (oh! Dor!) na glória não igualo, –
Nutro-me ali de altivos pensamentos,
Donde como espontâneos, nascem, correm
(Quais o mel do Híbla) deliciosos versos:
Assim pousada em resguardado ramo,
Cerrando-a da alta noite o manto escuro,
A ave sonora cantilenas trina.
Tornam as estações girando os anos,
Mas para mim não torna a luz do dia.
Já não me encantam da manhã e da tarde
As suavez, pinturescas perspectivas,
Da primavera e do verão as flores,
Nem mansas greis, nem gordos armentios,
Nem o ar divino do semblante humano;
E, em vez de tais belezas, me circunda
Nuvem cerrada, escuridão perene
Que as avenidas do saber me entupe,
Mostrando-me somente, em tábua rasa,
Um vácuo universal, sem cor, sem formas,
Donde, para jamais me aparecerem,
Da Natureza as cenas se apagaram:
Adeus, ó livros, da sapiência fontes!
Adeus, ó grande livro do Universo!
Mas tu, eterna luz, porção divina,
Com tanta mais razão me acode e vale:
Brilha em minha alma, nela olhos acende
As faculdades todas lhe ilumina,
E de nuvens quaisquer a desassombra,
A fim que eu livremente veja e narre
Cenas que à vista dos mortais se escondem.
(MILTON, 2006, p. 100–102)³⁶

³⁶ Though hard and rare: Thee I revisit safe,
And feel thy sovran vital lamp; but thou
Revisit'st not these eyes, that roll in vain
To find thy piercing ray, and find no dawn;

Ademais, o eu-lírico/narrador de *Paraíso Perdido* é o agente da lógica subjetiva do personagem e da sentimentalização da proposição de realidade, como podemos ver abaixo, quando a decisão de comer a maçã por Adão é assim descrita:

Disse; — e nos braços ela o cinge e aperta,
 Chorando de alegria e de ternura.
 E venceu: que a paixão por ela o doma
 A ponto de induzi-lo a que antes queira
 A morte, o ódio de Deus, por não deixá-la.
 Em prêmio (pois tão má condescendência

So thick a drop serene hath quench'd their orbs,
 Or dim suffusion veil'd. Yet not the more
 Cease I to wander, where the Muses haunt,
 Clear spring, or shady grove, or sunny hill,
 Smit with the love of sacred song; but chief
 Thee, Sion, and the flowery brooks beneath,
 That wash thy hallow'd feet, and warbling flow,
 Nightly I visit: nor sometimes forget
 So were I equall'd with them in renown,
 Thy sovran command, that Man should find grace;
 Blind Thamyris, and blind Maeonides,
 And Tiresias, and Phineus, prophets old:
 Then feed on thoughts, that voluntary move
 Harmonious numbers; as the wakeful bird
 Sings darkling, and in shadiest covert hid
 Tunes her nocturnal note. Thus with the year
 Seasons return; but not to me returns
 Day, or the sweet approach of even or morn,
 Or sight of vernal bloom, or summer's rose,
 Or flocks, or herds, or human face divine;
 But cloud instead, and ever-during dark
 Surrounds me, from the cheerful ways of men
 Cut off, and for the book of knowledge fair
 Presented with a universal blank
 Of nature's works to me expung'd and ras'd,
 And wisdom at one entrance quite shut out.
 So much the rather thou, celestial Light,
 Shine inward, and the mind through all her powers
 Irradiate; there plant eyes, all mist from thence
 Purge and disperse, that I may see and tell
 Of things invisible to mortal sight.

Tem jus a prêmio tall) of'rece-lhe ela,
Com franca mão, do fruto o lindo ramo.
Então ele, de escrúpulos despido,
Sabendo bem o que fazia, come
Não enganado mas ... louco e vencido
Pelo poder dos feminis encantos.
(MILTON, 2006, p. 372-373)³⁷

Por fim, a obra é representante da literatura barroca por refletir os conflitos dualistas entre o terreno e o celestial, o homem (antropocentrismo) e Deus (teocentrismo), o pecado e o perdão, ou seja, Adão e Eva hesitam em serem ou não obedientes aos preceitos de Deus. Ao mesmo tempo, *Paraíso Perdido* associa a estilística pagã presente no período renascentista à religiosidade medieval, como podemos perceber na invocação da obra que faz, simultaneamente, pedidos à Musa Urânia e ao Espírito Santo. Milton, condizente com a matéria épica que procurava narrar, escolheu Urânia (Celeste) que, por seus atributos – globo celeste e compasso –, é tida como musa da astronomia e astrologia que são ciências altamente prestigiadas, na cultura humanística, consideradas saberes elevados desde a tradição pitagórica, e no Renascimento alcançaram um valor heurístico superior. Por fim, a matéria épica de *Paraíso Perdido*, ao contrário de outras epopeias, é inefável, por tratar da fusão de uma dimensão real em tempos imemoriais com uma dimensão mítica.

³⁷ So saying, she embraced him, and for joy
Tenderly wept; much won, that he his love
Had so ennobled, as of choice to incur
Divine displeasure for her sake, or death.
In recompence for such compliance bad
Such recompence best merits from the bough
She gave him of that fair enticing fruit
With liberal hand: he scrupled not to eat,
Against his better knowledge; not deceived,
But foundly overcome with female charm.

Com este estudo, fica evidente as semelhanças entre as epopeias de Camões e Milton, no uso de vários narradores, na presença da geografia com menção aos mesmos locais (Quíloa, Mombaça e praias Melindanas), no recurso de se apresentarem aliados e vilões (Vênus e Baco, e Cristo e Satã) e na presença de concílios. Outrossim, Milton faz menção a viagem dos lusitanos em *Paraíso Perdido*: “Qual navegante que, dobrado havendo/ O Tormentório cabo e atrás deixando/ De Moçambique os celebrados muros,/ Respira em largo mar sabeus aromas (MILTON, 2006, p. 142)”³⁸.

4.2 Permanência do mito clássico

Camões conseguiu a conciliação entre a Antiguidade clássica, a Idade Média e a defesa do cristianismo. Para tanto, ele utilizou a comparação dos heróis portugueses com os heróis clássicos várias vezes, na tentativa de igualá-los ou superá-los: “Dou-vos também aquele ilustre Gama,/ Que para si de Eneias toma a fama.” (CAMÕES, 2000, p. 4). Além de, como dito anteriormente, recorrer a passagens que remetem a Virgílio, como na morte de Inês de Castro, que é comparada à morte de Cassandra (VIRGÍLIO, 2005): “Debalde ao céu levando arden-tes olhos;/ Olhos, que as tenras mãos lhe atavam cordas”; o fato de a natureza chorar a morte de um ser humano, que no poema camoniano aparece com a morte de D. Afonso Henriques: “Os altos promontórios o choram,/ E dos rios as águas saudosas/ Os semeados campos alaga-ram,/ Com lágrimas correndo piedosas.” (CAMÕES, 2000, p. 120); além do uso de símiles. Observemos a seguir a semelhança dos versos sobre Cassandra com os versos sobre Inês de Castro:

³⁸ Those balmy spoils. As when to them who fail/ Beyond the cape of Hope, and now are past/
Mozambick, off at sea north-east winds blow/ Sabean odours from the spicy shore

Para o céu cristalino alevantando,
Com lágrimas, os olhos piedosos,
(Os olhos porque as mãos lhe estava atando
Um dos duros ministros rigorosos);
(CAMÕES, 2000, p. 130)

É possível perceber a penetração da mitologia clássica na distribuição das 1.102 estrofes de oito versos cada uma, já que em torno de 326 estrofes se ocupam do plano mitológico na epopeia. É relevante salientar que a mitologia pagã clássica não é a aderência mítica que desrealiza o fato histórico, no caso, a viagem. O uso do mito clássico é uma referência de intenção literária. O mar desconhecido que o herói coletivo de *Os Lusíadas* busca é a verdadeira aderência mítica. Como bem assinala Antônio Manuel Ferreira (1997, p. 5), “Os deuses pagãos nunca se confundem com o deus cristão, e raramente se misturam com os homens enquanto personagens da narrativa, desaparecem do plano da História de Portugal, e só se manifestam criteriosamente no plano da viagem”. É interessante salientar que, com o episódio do Adamastor no Cabo das Tormentas, há a intervenção camoniana na elaboração literária do episódio, o que faz da fonte mítica uma expressão híbrida. Porque, Adamastor “*Él mismo explica que em outro tiempo había sido um Titán, y que fué transformado em montaña*” (HIGHET, 1954, p. 235)³⁹. Traduzimos essa presença clássica na tabela a seguir:

³⁹ explica que em outro tempo era um Titã, e foi transformado em montanha (Tradução nossa)

Tabela 1. A presença da mitologia clássica em *Os Lusíadas*.

Cantos	Evento	Seres
I	Concílio dos Deuses; 1º cilada e auxílio dos deuses	Mercúrio, Júpiter, Baco, Vênus e Marte;
II	2º armadilha e auxílio dos deuses; Previsões	Baco, Vênus, Nereidas, Júpiter e Mercúrio;
III	X	X
IV	X	X
V	X	X
VI	Concílio do mar; Tempestade e intercessão da deusa	Baco, Netuno, Tritão, Proteu, Tétis, Éolo, Vênus e as Ninfas.
VII	X	X
VIII	Sonhos no sacerdote	Baco
IX	Ilha dos Amores	Vênus, Cupido, Ninfas e Tétis
X	Profecias e Máquina do mundo	Ninfa e Tétis

Em certos trechos da viagem, os deuses do Olimpo exercem influência, e, como dito anteriormente, não são todos os seres mitológicos que possuem relevância na história. Os personagens mitológicos de segundo plano, como Cupido, Ninfas, Hermes etc. se apresentam de forma equiparada aos mitos greco-romanos; Júpiter, por exemplo, ordena e discursa n’*Os Lusíadas* sobre os “[...] *exploradores portugueses diciendo que han añadido nuevos mundos a los descubiertos por Ulises, Antenor y Eneas* (HIGHET, 1954, p. 241)”⁴⁰, de maneira similar a sua figura em textos anteriores. As ninfas, principalmente as Nereidas, condizente com sua intermediação entre os deuses e os homens, realmente entram em contato com os navegantes em “*una ruidosa orgia que nos hace pensar em los cuadros de Rubens: los marinos todos de*

⁴⁰ exploradores portugueses, dizendo ter acrescentado novos mundos descobertos por Ulisses, Antenor e Enéias (Tradução nossa)

Vasco da Gama caem em brazos de las Nereidas, em essas Islas Afortunadas que son quizá las Azores (HIGHET, 1954, p. 242)⁴¹.

Dentre todos os deuses mencionados, Vênus e Baco têm maior relevância. Podem ser considerados a protagonista e o antagonista, respectivamente, no plano mítico, se comparados com outros seres maravilhosos, como Mercúrio e as Ninfas, personagens secundários. Mas, a deusa do amor e o deus do vinho são apenas forças auxiliares relacionadas à narrativa em nível referencial. Quanto à complexidade dos seus atributos, os deuses têm desenvolvimento psicológico, mas pouco elaborado, porque eles não são apenas figuras representativas de qualidades abstratas, na verdade, eles mantêm alguns interesses pessoais para interferir na história, como se fossem seres humanos agindo contra ou a favor na viagem.

Vênus considerava Portugal a nação descendente de Roma e queria ser adorada pelo povo lusitano; por outro lado, Baco não queria ser esquecido, fato que viria a acontecer caso os portugueses saíssem vitoriosos na empreitada, e, mais do que isso, o deus do vinho tinha um desejo de vingança contra eles. *Os Lusíadas* têm esse nome, significando “descendentes de Luso”, e, apesar de seu parentesco com Baco, o deus grego não foi venerado pelos portugueses. É perceptível que, da descrição dos motivos de ambos, Vênus mantém certa semelhança com as representações anteriores da deusa do amor, pois, no épico, ela ofereceu a Ilha dos Amores como recompensa aos navegantes. Por outro lado, Baco, apesar de ligado às Ninfas e Sátiros na sua infância no mito grego, no poema o deus do vinho está do lado oposto das ninfas. Além disso, pouco parece com o popularmente conhecido deus do vinho e embriaguez, como bem ressalta Brandão:

⁴¹ uma orgia barulhenta que nos faz pensar nos quadros de Rubens: todos marinheiros de Vasco da Gama caem nos braços das Nereidas nessas Ilhas Afortunadas que são talvez os Açores (Tradução nossa)

Viu-se que o filho de Zeus foi levado para o monte Nisa e entregue aos cuidados das Ninfas e Sátiros. Pois bem, lá em sombria gruta, cercada de frondosa vegetação e em cujas paredes se entrelaçavam galhos de viçosas vides, donde pendiam maduros cachos de uva, vivia feliz o jovem deus. [...] colheu alguns cachos, espremeu-lhes as frutinhas em taças de ouro e bebeu o suco em companhia de sua corte. Todos ficaram então conhecendo o novo néctar: o vinho acabava de nascer (BRANDÃO, 2009, p. 123).

Milton também se utilizou do clássico – cultura e literatura – na tentativa de igualá-lo ou superá-lo: “Magoado assunto! Mas é mais sublime/ Que a cólera de Aquiles truculento/ Perseguindo o contrário que lhe foge (MILTON, 2006, p. 327)”⁴². Essa afirmação é ratificada por Bowra que afirmou que o autor inglês produziu um poema épico que parecia com as epopeias anteriores, mas que buscava exceder, já que o poeta havia estudado as obras dos seus antecessores e, portanto, era conhecedor das estruturas e artifícios utilizados por eles:

Estudara os antigos, como Homero e Virgílio, os italianos, como Boiardo, Ariosto e Tasso, conhecia Camões, se não no original, ao menos na tradução de Sir Richard Fanshawe, figura pública da época e tradutor de *Os Lusíadas*, que publicou em 1655. Em cada página do seu poema é evidente a dívida de Milton aos seus predecessores em episódios e em frases que deles aproveitou. (1950, p. 219).

Milton também fez uso de símiles. Tal como Camões, que recorreu à epopeia clássica para honrar Inês de Castro, o mesmo fez Milton com sua Eva, ao compará-la às deusas da mitologia greco-romana, ao invés de buscar paralelos na Bíblia: “Ornada assim, parece-se com Pales,/ Ou com Pomona que a Vertuno foge,/ Ou com a jovem Ceres, quando

⁴² Death's harbinger: Sad talk! yet argument/ Not less but more heroic than the wrath/ Of stern Achilles on his foe pursued

virgem/ A Jove inda Prosérpina não dera (MILTON, 2006, p. 344)⁴³. A comparação, provavelmente, mais significativa de Eva com um ser do mundo greco-latino é com Pandora. Dado que ambas trouxeram mudanças profundas no transcorrer da humanidade em seus respectivos universos. Através de um trecho, Milton estabeleceu a conexão entre as duas, Pandora e Eva:

Enquanto ela brilhava nua e bela, –
Mais adornada assim, mais estimável
Do que a fatal Pandora enriquecida
Coas abundantes dádivas dos Numes
(Pandora, tanto parecida co’ela
Na perdição que ocasionou aos homens
Quando, trazida a Epimeteu por Hermes,
Co’os olhos belos estragou o Mundo,
Para que fosse assim vingado Jove
Por lhe roubarem o animante lume,
Que era dele somente privativo).
(MILTON, 2006, p. 168–169)⁴⁴

Em *Os trabalhos e os dias*, Hesíodo trata Pandora como a causadora da vinda dos males contra os homens, já que ela foi a primeira mulher, assim como Eva, e, além disso, liberou grandes males para a humanidade: “Antes vivia sobre a terra a grei dos humanos/ A recato dos males, dos difíceis trabalhos,/ [...] mas a mulher, grande tampa do

⁴³ To Pales, or Pomona, thus adorned,/ Likest she seemed, Pomona when she fled/ Vertumnus, or to Ceres in her prime,/ Yet virgin of Proserpina from Jove.

⁴⁴ Brought her in naked beauty more adorned,
More lovely, than Pandora, whom the Gods
Endowed with all their gifts, and O too like
In sad event, when to the unwiser son
Of Japhet brought by Hermes, she ensnared
Mankind with her fair looks, to be avenged
On him who had stole Jove’s authentick fire.

jarro alçando,/ dispersou-os e para os homens tramou tristes pesares (1996, p. 29)”. Ambos os mitos estabelecem a ideia de um mundo estável antes da chegada da mulher, a diferença é que, segundo o mito grego, a mulher foi criada com a intenção de fazer o homem se perder, enquanto Eva foi criada para acompanhar Adão, mas perderam-se mesmo assim.

Milton também retomou a tradição de Virgílio e Camões de fazer a natureza reagir a atitudes humanas. Em *Paraíso Perdido*, isso acontece quando a natureza respondeu a resolução errada de Adão: “A Terra toda estremeceu convulsa/ Como pungida de outras agonias;/ Deu segundo gemido a Natureza;/ Surdo ruge um trovão, o Céu se tolda/ E chora algumas lágrimas sentidas/ Da culpa original no complemento (MILTON, 2006, p. 373)”⁴⁵.

Neste momento, nenhum ente havia morrido, como aconteceu nas epopeias de Virgílio e Camões, mas a natureza se pronunciou, porque o ato transgressor de Adão e Eva os tornou passíveis do pecado e da morte, assim como todos os seus descendentes, isto é, um divisor de águas para toda a humanidade. Não apenas a natureza se manifesta, como na tradição épica; a própria existência e manifestação de aspectos naturais é medida em associação com a presença e a função de certos deuses greco-romanos, e isso é retomado no épico de Milton:

Não cessa ali a música das aves:
 Virações meigas da estação das flores,
 Impregnadas de aromas recendentes,
 Entre a folhagem trêmula sussurram, –
 Enquanto Pã, da Natureza emblema,
 Unido em danças com as Graças e Horas,

⁴⁵ Earth trembled from her entrails, as again/ In pangs; and Nature gave a second groan;/ Sky loured; and, muttering thunder, some sad drops/ Wept at completing of the mortal sin

Primavera conduz brilhante, eterna,
Nem de Ena a formosíssima lhanura
Onde flores Prosérpina colhia,
Sendo ali das flores a mais bela,
Quando colhida foi por Dite avaro,
Causando angústias mil na aflita Ceres
Que errante a busca então por todo o Mundo, –
Nem da alva Dafne o encantador passeio,
Do Oronte à beira, junto às frescas àguas
Da inspirada Castália, – poderiam
Co’o Paraíso do Éden comparar-se!
Nem Nisa, que o Tritão cinge em seu curso,
E onde o provento Cam, que o gentilismo
De líbio Jove ou de Âmon apelida,
Amaltéia ocultou e o tenro Baco.
Fora do alcance da madrasta Réia, –
(MILTON, 2006, p. 147-148)⁴⁶

⁴⁶ The birds their quire apply; airs, vernal airs,
Breathing the smell of field and grove, attune
The trembling leaves, while universal Pan,
Knit with the Graces and the Hours in dance,
Led on the eternal Spring. Not that fair field
Of Enna, where Proserpine gathering flowers,
Herself a fairer flower by gloomy Dis
Was gathered, which cost Ceres all that pain
To seek her through the world; nor that sweet grove
Of Daphne by Orontes, and the inspired
Castalian spring, might with this Paradise
Of Eden strive; nor that Nyseian isle
Girt with the river Triton, where old Cham,
Whom Gentiles Ammon call and Libyan Jove,
Hid Amalthea, and her florid son
Young Bacchus, from his stepdame Rhea’s eye;

As menções ao mundo greco-latino são predominantes nos primeiros cantos, através da voz do eu-lírico/narrador, inclusive no trecho em que John Milton se inscreve na obra, pois relaciona a sua cegueira com a de Tirésias, adivinho cego que auxiliou Ulisses na *Odisseia* (BRANDÃO, 1987). Nos últimos dois cantos, no entanto, há mais diálogos entre o anjo Miguel e Adão, e a inserção no plano histórico, portanto, as menções ao mundo greco-romano diminuem.

Mais dois trechos exemplificam algumas das várias comparações feitas com o mundo greco-romano: a primeira é a associação de Eva e Adão com Júpiter e Juno: “(Assim com Juno está Júpiter quando/ Nuvens gera que em maio espalham flores) /” (MILTON, 2006, p. 158)⁴⁷; a segunda é uma referência a Silvano e a relação com os aposentos immaculados de Adão e Eva: “Nenhum vivente ali entrava,/ Posse quadrúpede, ave, inseto ou verme:/ Tão acatados respeitavam o homem!/ Em sítio mais sombrio, oculto e sacro,/ Nunca (segundo as fábulas) dormiram/ Silvano, o cápreo Pã, – nunca estiveram/ Os Faunos folgazões, as fáceis Ninfas. (MILTON, 2006, p 168)”⁴⁸. Essa referência, ao contrário da anterior, é uma desassociação, nesse caso, entre a vida libertina dos faunos e ninfas típica nas narrativas míticas clássicas e a castidade dos aposentos de Adão e Eva.

Outra característica em *Paraíso Perdido* que se associa às narrativas míticas greco-latinas é a viagem de Satã. A atitude do personagem de buscar através do Orco desconhecido a sua vingança é similar com a jornada de outro herói épico: “Até a comparação de Satã a viajar pelo espaço, com Ulisses a navegar entre Sila e Caríbdis, pode supor-se constituir um reparo feito ao grego, embora se refira provavelmente

⁴⁷ Smiled with a superiour love, as Jupiter/ On Juno smiles, when he impregns the clouds/ That shed Mayflowers; and pressed her matron lip/ With kisses pure: Aside the Devil turned

⁴⁸ Of costliest emblem: Other creature here,/ Bird, beast, insect, or worm, durst enter none,/ Such was their awe of Man. In shadier bower/ More sacred and sequestered, though but feigned,/ Pan or Sylvanus never slept, nor Nymph/ Nor Faunus haunted. Here, in close recess,

te aos perigos que ameaçam os dois viajantes (BOWRA, 1950, p. 272)”. Apesar das menções ao mundo greco-romano, a epopeia de Milton é teológica e, por isso, o mito que desrealiza os fatos históricos advêm da mítica judaico-cristão, como podemos ver a seguir:

Tabela 2. A presença do mito judaico-cristão em *Paraíso Perdido*.

Cantos	Evento	Seres
I	Expulsão e Concílio dos anjos caídos	Satanás, Belzebu, Moloch, Camos, Astarte, Tamuz, Baalim, Astarote, Dagon, Rimon, Belial, Mamon.
II	Concílio	Satã, Belial, Moloch, Mamon, Belzebu, Pecado e Morte.
III	Chegada a Terra recém-criada	Deus, Satã, Cristo, Uriel
IV	Jardim do Éden	Satã, Uriel, Gabriel, Uziel, Zéfon, Iturriel, Belaz.
V	Narração de Rafael	Deus, Rafael, Abdiel.
VI	Teomaquia	Deus, Rafael, Miguel, Gabriel, Abdiel, Uriel, Satã, Moloch, Adramaleque, Asmodeu, Ariel, <u>Arioché, Nisroch, Ramiel, Zofiel, Belial..</u>
VII	Criação da Terra	Rafael, Satã, Deus, Jesus
VIII	Perguntas de Adão a Rafael	Rafael, Deus.
IX	Retorno de Satã ao paraíso	Satã
X	Partida dos anjos e chegada de Pecado e Morte a Terra	Deus, Cristo, Satã, Pecado e Morte.
XI	Visões	Cristo, Deus, Miguel.
XII	Visões	Miguel.

Segundo Bowra, Milton tentou justificar o que havia acontecido com os deuses do panteão grego, já que ele estava escrevendo uma epopeia que inovava no tema, mas mantinha filiação à tradição clássica. “Para ele, devem ter sido ou fantasias ou demônios, hesitando entre as duas opiniões. [...] Tudo o que ele cita de facto são os Titãs, a antiga geração de deuses que até a mitologia clássica concordava

haverem sido expulsos do Céu (BOWRA, 1950, p. 272)”. Abaixo, o eu-lírico/narrador justifica o destino dos Titãs quando Deus e os anjos já estavam estabelecidos:

Foi Titã que do Céu nasceu primeiro,
E descendência enorme dele parte;
Porém Saturno, seu irmão mais novo,
Da primogenitura o desapossa;
E Jove, de Saturno e Réia filho,
Fez-lhe violência tal por ser mais forte.
É como usurpador que Jove impera.
(Foi conhecido e sua imensa prole
Primeiro em Creta e no Inda, e logo invade
Os frios cumes do nivoso Olimpo,
O délfico rochedo a ampla Dodona
E da dórica terra o longo espaço,
Donde a média região, partilha sua,
Que encerra os altos Céus, rege e domina).
O ancião Saturno e os seus fugiram todos,
Atravessando do Ádria as torvas ondas,
Para os campos da Hespéria, e se espalharam
Na plaga Celta e nas remotas ilhas.
(MILTON, 2006, p. 34–35)⁴⁹

⁴⁹ Their boasted parentes; -- Titan, Heaven's first-born,
With his enormous brood, and birthright seized
By younger Saturn: he from mightier Jove,
His own and Rhea's son, like measure found;
So Jove usurping reigned. These first in Crete
And Ida known, thence on the snowy top
Of cold Olympus ruled the middle air,
Their highest heaven; or on the Delphian cliff,
Or in Dodona, and through all the bounds
Of Doric land; or who with Saturn old
Fled over Adria to th'Hesperian fields
And o'er the Celtic roamed the utmost Isle.

Alguns versos à frente, o eu-lírico/narrador afirma que os deuses gregos fugiram e estão dispersos no Universo, e quando Satã escapa do Orco em busca da Terra para pôr em prática seu plano de vingança ele esbarra com Hades (deus do submundo no mito grego), dentre outros deuses, inclusive o Demogórgon, acrescentado pelo autor, e pede ajuda para chegar ao planeta recém-criado. Desta forma, fica comprovado dentro da narrativa construída por Milton que os antigos deuses do panteão grego estão espalhados pelo infinito espaço, inclusive com outras criaturas que não pertencem à mitologia greco-latina:

Súbito então o sólio vê do Caos:
Sobre ele um pavilhão escuro, imenso
Na destrutiva profundez tremula:
A seu lado se assenta entronizada
Trajando negro manto a antiga Noite,
De seu longo reinado companheira:
Demogórgon junto aos degraus, terrível,
Ades, e Pluto, o trono lhe circundam;
Seguem-se-lhes o Acaso, o Estrondo, as Iras,
A atroz Discórdia que confunde tudo,
A Confusão que tudo desordena.
(MILTON, 2006, p. 93)⁵⁰

De acordo com Bowra, Milton “parece dar a entender que achava que o verdadeiro lugar deles devia ser o inferno, mas não se atrevia a

50. *Bordering on light; when straight behold the throne
Of Chaos, and his dark pavilion spread
Wide on the wasteful Deep! With him enthroned
Sat sable-vested Night, eldest of things,
The consort of his reign; and by them stood
Orcus and Ades, and the dreaded name
Of Demogorgon, Rumour next, and Chance,
And Tumult, and Confusion, all embroiled,
And Discord with a thousand various mouths.*

dizê-lo (1950, p. 272)”. O mesmo autor ainda afirma que há uma exceção relevante em que um deus do Olimpo participa no plano maravilhoso de *Paraíso Perdido*: Mulciber, o Hefesto grego e o Vulcano romano. Ele é uma figura olímpica, embora não das mais importantes. Milton o colocou no Inferno para construir o Pandemônio, tratando-o, contudo, com especial indulgência. A seguir a descrição do palácio de Satã feito pelo Hefesto:

Eis se abrem, par em par, as brônzeas portas:
 Lá dentro espaço amplíssimo se avista
 Sobre o polido e plano pavimento.
 Da cúpula lustrosa penduradas
 Por magia sutil descem brilhantes
 Em fileiras diversas, como estrelas,
 Candelabros e lâmpadas fornidas
 De asfalto e nafta que de si produzem
 Luz semelhante à que dos Céus se espalha.
 [...]
 Muito falado foi e teve altares
 Na Grécia antiga, pela inteira Ausônia:
 Múlciber se chamou. E dele narram
 As fábulas que foi dos Céus expulso,
 Sendo atirado pelo iroso Jove
 (MILTON, 2006, p. 45)⁵¹

⁵¹ In wealth and luxury. Th'ascending pile
 Stood fixed her stately height, and straight the doors,
 Opening their brazen folds, discover, wide
 Within, her ample spaces o'er the smooth
 And level pavements: from the arched roof,
 Pendent by subtle magic, many a row
 Of starry lamps and blazing cressets, fed
 With naphta and asphaltus, yielded light
 As from sky. The hasty multitude
 [...]
 Nor was his name unheard or unadored
 In ancient Greece; and in Ausonian land

Além de o criador do Pandemônio ter vindo do antigo mundo grego, o próprio Orco do *Paraíso Perdido* foi desenvolvido para se igualar ao Tártaro que era o lugar para onde se enviavam os pecadores. Inicialmente apenas os Titãs ficavam aprisionados lá. Virgílio o descreve na *Eneida* (livro VI) como um lugar gigantesco, rodeado pelo rio de fogo Flegetonte, cercado por tripla muralha que impedia a fuga dos pecadores. Na Grécia Antiga, Lete era conhecido como um rio que provocava o esquecimento a quem bebesse ou tocasse na sua água e ficava localizado no Hades (submundo).

De acordo com Junito de Souza Brandão (1986), existiam rios infernais: Aqueronte, Cocito, Estige, Lete e Piriflegetonte. Após a morte, a alma, levada por Caronte, deixava no rio Aqueronte todos os seus sonhos e desejos que não foram realizados em vida. Virgílio menciona o Aqueronte junto a outros rios infernais em sua descrição do mundo dos mortos no Livro VI da *Eneida*. Esses mesmos rios são retomados em *Paraíso Perdido* na descrição do Orco:

No mar de fogos lúgubres deságuam:
Ódios mortais ali o Estígio rola;
O atro Aqueronte de pesar se impregna;
Em seu álveo choroso ouve o Cocito
Alto clamor, e dele assim se chama;
O Flegetonte em si feroz impele
Raiva enrolada em borbotões de flamas.
Destes mui longe, silencioso e tardo,
Seus fluidos labirintos vai volvendo
O Letes, rio do torpente olvido:
Quem dele bebe, logo esquece tudo,
Tudo, té mesmo a si; nem mais lhe lembram
Dores, prazeres, alegrias, mágoas.
(MILTON, 2006, p. 76-77)⁵²

Men called him Mulciber; and how he fell
From Heaven they fabled, thrown by angry Jove

⁵² Of four infernal rivers, that disgorge

Além de Hefesto ser mencionado no poema, muitos outros personagens do plano maravilhoso que pertencem a mítica judaico-cristã são descritos ou agem como seres da mitologia greco-romana no épi-co miltoniano. Por exemplo: “*El arcángel Miguel, que arroja a Adán y Eva del Edén en el Paraíso perdido, está armado de punta en blanco y lleva una ‘purpúrea veste militar’ teñida por la diosa griega del arcoiris* (HIGHET, 1954, p. 237)”⁵³. Gabriel e os outros anjos usam armaduras de guerra que não mais eram usadas na época em que o poema foi escrito, mas que remetem a vestimenta clássica:

Gabriel das guardas celestiais o chefe,
 Pela noite esperando: ali em torno,
 Do heroísmo se exercita nos manejos
 Dos Céus a desarmada juventude,
 Mas tendo perto à mão as fortes armas;
 Broquéis, elmos e lanças ali pendem,
 Onde os diamantes, o ouro, estão fulgindo.
 (MILTON, 2006, p. 161)⁵⁴

Into the burning lake their baleful streams –
 Abhorred Styx, the flood of deadly hate;
 Sad Acheron of sorrow, black and deep;
 Cocytus, named of lamentation loud
 Heard on the rueful stream; fierce Phlegeton,
 Whose waves of torrent fire inflame with rage.
 Far off from these, a slow and silent stream,
 Lethe, the river of oblivion, rolls
 Her watery labyrinth, whereof who drinks
 Forthwith his former state and being forgets –
 Forgets both joy and grief, pleasure and pain.

⁵³ O arcanjo Miguel, que levou Adão e Eva do Éden, em *Paraíso Perdido*, está armado com esmero e vestindo uma ‘veste militar roxo’, contaminado pela deusa grega do arco-íris (Tradução nossa)

⁵⁴ Betwixt these rocky pillars Gabriel sat,
 Chief of the angelick guards, awaiting night;
 About him exercised heroick games
 The unarmed youth of Heaven, but nigh at hand
 Celestial armoury, shields, helms, and spears,
 Hung high with diamond flaming, and with gold.

Gilbert Highet (1954) assevera que durante o Renascimento vários hábitos e atitudes permaneceram com características greco-romanas, mesmo que sem utilidade evidentemente prática: *“por ejemplo, em las espléndidas armaduras fabricadas para nobles y reyes (a menudo com diseños grecorromanos) mucho tiempo después de haber terminado la utilidad práctica de la armadura, y em algunas de las anacrónicas fiestas em que se llevaban tales armaduras (p. 234)”*⁵⁵. De maneira similar, podemos observar vários exemplos de personagens e espaços no épico inglês que, apesar de não serem reminiscências clássicas, carregam feições típicas da Antiguidade clássica e das narrativas míticas greco-latinas. Vejamos um trecho sobre o batalhão de anjos rebeldes aguardando as ordens de Satã que tem uma caracterização como a dos anjos com escudos e lanças: *“Dez mil bandeiras tremular se viram/ Fazendo fulgurar do oriente as cores;/ E floresta vastíssima de lanças,/ Bastos escudos, apinhados elmos. (MILTON, 2006, p. 36)”*⁵⁶.

Anacronismo similar acontece com o anjo Rafael, uma vez que sua descrição física se assemelha a Mercúrio ou Hermes. De acordo com Junito de Souza Brandão (2009), a iconografia do mensageiro dos deuses era um chapéu de formato especial com sandálias aladas e um caduceu com duas serpentes entrelaçadas no topo. Assim como Hermes, Rafael tem pares de asas nos pés:

Qual é se mostra serafim alado:
(Assim consta que foi de Maia o filho).
O corpo divinal seis asas lhe ornaram:
As duas que dos largos ombros saem,
Cobrem-lhe o peito em teor de régio manto:

⁵⁵ Por exemplo, em esplêndida armadura feita para nobres e reis (muitas vezes com modelos greco-romanos) por muito tempo depois de terminar a utilidade prática da armadura e em algumas das festas anacrônicas em que se usavam tais armaduras (Tradução nossa)

⁵⁶ Then thousand banners rise into the air,/ With orient colours waving with them rose/ A forest huge of spears; and thronging helms/ Appeared, and serried shields in thick array

Do meio corpo as duas lhe decoram
 Toda a cintura tê chegar-lhe aos joelhos
 Com penas de ouro e celestiais matizes
 Larga zona estrelada afigurando:
 Dos pés as duas com extrema graça
 Lhos ataviavam, ostentando airoosas
 O etéreo Azul, a púrpura brilhante:
 Logo sacode as asas com que ao longe
 Lança nos ares celestial fragrância.
 (MILTON, 2006, p. 198)⁵⁷

Não apenas a descrição física de Rafael segue a maneira grega como a função que ele desempenha na epopeia. Deus o seleciona para enviar uma mensagem a Adão, assim como Zeus fazia com Hermes: “O Rei dos altos Céus. E a si chamando/ Rafael, esse espírito sociável/ Que se dignou viajar co’o bom Tobias/ [...] Vai pois ao globo: com Adão conversa/ Toda a metade do presente dia,/ Conforme amigos dois têm por costume (MILTON, 2006, p. 195)”⁵⁸. O anjo Rafael afirma que é o maior conhecedor no Orbe, da mesma forma que o mensageiro dos deuses sabia toda a verdade. Mas, Hermes se guardava no direito de contar ou não a verdade por inteiro (BRANDÃO, 2009). De acordo com Bowra

⁵⁷ At once on the eastern cliff of Paradise
 He lights, and to his proper shape returns
 A Seraph winged: Six wings he wore, to shade
 His lineaments divine; the pair that clad
 Each shoulder broad, came mantling o'er his breast
 With regal ornament; the middle pair
 Girt like a starry zone his waist, and round
 Skirted his loins and thighs with downy gold
 And colours dipt in Heaven; the third his feet
 Shadowed from either heel with feathered mail,
 Sky-tinctured grain. Like Maia's son he stood,
 And shook his plumes, that heavenly fragrance filled

⁵⁸ With pity Heaven's high King, and to him called/ Raphael, the sociable Spirit, that deigned/ To travel with Tobias, and secured/ [...] Go therefore, half this day as friend with friend/ Converse with Adam, in what bower or shade/ Thou findest him from the heat of noon retired,

(1950), Milton usou a estratégia do amigo, como visto na citação anterior, para tratar à maneira grega a falta de Adão.

Outro arcanjo apresenta uma função similar à de um deus grego, Uriel. Pelas palavras de Satã ao conversar com ele, é possível perceber sua associação com Apolo, primeiramente pela menção ao número sete, que, segundo Junito de Souza Brandão (2009), é o número sagrado de Apolo: “Uriel, ínclito arcanjo, um dentre os sete/ Que ante Deus, mesmo ao pé do trono augusto,/ Prontos estão, mas que o primeiro sois/ Intimar sua autêntica vontade,/ Levando-a desde os Céus aos sítios todos/ Onde seus filhos teu recado esperam, – (MILTON, 2006, p. 128–129)”⁵⁹. Mais à frente, o eu-lírico/narrador associa Uriel ao sol. É sabido que no mito grego, Zeus ofereceu ao filho, Apolo, uma mitra de ouro, uma lira e um carro carregado por cisnes que o conduzia para além da Terra. Semelhante movimento faz o anjo:

Uriel no mesmo refulgente raio
Que para baixo obliquamente o leva
Ao Sol, tendo os Açores já passado,
E com reflexa luz de grã e de ouro
Corando as nuvens que em seu trono ocíduo
Com pomposos cortejos o acompanham
(MILTON, 2006, p. 162–163)⁶⁰

Junito de Souza Brandão (2009) afirma que foi necessária uma evolução cultural para que Apolo fosse reconhecido como deus

⁵⁹ Admonished by his ear, and straight was known/ The arch-Angel Uriel, one of the seven/ Who in God's presence, nearest to his throne,/ Stand ready at command, and are his eyes/ That run through all the Heavens, or down to the Earth/ Bear his swift errands over moist and dry,/ O'er sea and land: him Satan thus accosts.

⁶⁰ So promised he; and uriel to his charge
Returned on that bright beam, whose point now raised
Bore him slope downward to the sun now fallen
Beneath The Azores; whether the prime orb,

solar. Inicialmente, ele estava ligado à simbologia lunar, mas, aos poucos, conseguiu suplantar o deus Hélios (Sol). Vejamos a seguir outro fragmento que ratifica a identificação entre Uriel e o sol: “Escarmentado se ocultava ao dia;/ Chegou à meia-noite envolto em sombras./ Uriel, que rege o Sol, o descobrira (MILTON, 2006, p. 329)”⁶¹.

Apenas um ser feminino é associado, através das características físicas, a um ser mitológico greco-romano, a Fúria-Pecado. O eu-lírico/narrador descreve um monstro mulher que da cintura para baixo é uma cobra semelhante à Équidna, que, segundo Hesíodo, vivia nas profundezas da terra distante dos deuses e dos homens:

Aos lados da portada lá se assentam,
De par a par, dois hórridos fantasmas.
Um até à cintura mostra visos
De formosa mulher, -- mas finda enorme
Em serpe escâmea que se enrosca imensa.
E com mortal farpão guarnece a cauda;
De negros antros, na cintura abertos,
(MILTON, 2006, p. 79)⁶²

Antes de apresentar essa personagem, o eu-lírico/narrador assinala a presença da Medusa, que tem serpentes no lugar dos cabelos, e se iguala à Équidna por causa da parte víbora: “Todas as dores, as desgraças todas, / Medusa, armada do terror Gorgônio/ O rio guarda, –

⁶¹ From compassing the earth; cautious of day,/ Since Uriel, regent of the sun, descried/ His entrance, and forewarned the Cherubim

⁶² Yet unconsumed. Before the gates there sat
On either side a formidable Shape.
The one seemed woman to the waist, and fair,
But ended foul in many a scaly fold,
Voluminous and vast – a serpent armed
With mortal sting. About her middle round
A cry Hell-hounds never-ceasing barked

e faz que as doces águas/ Dos lábios desses míseros recuem/ Como já dos de Tântalo fugiram (MILTON, 2006, p. 78)⁶³.

Condizente com o mito de Équidna, que unida a Tifão deu vida a vários monstros: Cérbero, Leão de Neméia, Hidra de Lerna etc. (BRANDÃO, 1986); a Fúria– Pecado teve um filho com Satã, o Monstro–Morte. Além disso, outra associação pode ser estabelecida. No Tártaro, Tântalo foi lançado em um vale abundante em vegetação e água, mas sofria de fome e sede permanente, pois todas as vezes que tentava se aproximar para saciar suas necessidades o líquido ou o alimento se afastavam. O Monstro–Morte apresenta uma sede insaciável que se equipara ao castigo de Tântalo (Morte), observemos:

Por tempo curto aqui; meio seio em breve,
Mui grande já, por ti grávido, sofre
Abalo enorme, lúgubre agonia.
Por fim, essa progênie truculenta
Que ali notando estás, teu próprio filho,
(MILTON, 2006, p. 85)⁶⁴

É interessante notar que a figura da Fúria–Pecado é um híbrido de dois mitos, pois possuía as características da Équidna. Mas, assim como Atena nasceu da cabeça de Zeus, a Fúria–Pecado veio da cabeça de Satanás. Observem a seguir a criação dela:

⁶³ In sweet forgetfulness all pain and woe,
All in one moment, and so near the brink;
But Fate withstands, and to oppose th'attempt,
Medusa with Gorgonian terror guards
The ford, and of itself the water flies
All taste of living wight, as once it fled
The lip of Tantalus. Thus roving on

⁶⁴ Alone; but long I sat not, till my womb,
Pregnant by thee, and now excessive grown,
Prodigious motion felt and rueful throes,
At last this odious offspring whom thou seest,
Thine own begotten, breaking violent way,

Tua cabeça espadanou ao largo
 De labaredas turbilhão furioso;
 Depois, do lado esquerdo um vácuo abrindo,
 À luz sair me fez, deidade armada,
 Toda a ti semelhante em vulto, em porte,
 De formosura celestial brilhando.
 Eis medrosos de mim logo recuam
 Omados os celícolas de espanto, –
 E, presságio fatal então colhendo,
 Deram-me de Pecado o triste nome:
 (MILTON, 2006, p. 84)⁶⁵

Por fim, a ação de Deus em *Paraíso Perdido*, se assemelha às ações de Zeus. Através da associação do Criador com raios, “O Eterno então, oculto em densa nuvem,/ Assim fala (e trovões a voz lhe seguem): (MILTON, 2006, p. 386)”⁶⁶. Há, contudo, uma pequena diferença entre o Deus dos hebreus e dos cristãos e o deus grego: em alguns fragmentos, Jesus Cristo é o incumbido de usar o carro e os raios no lugar do próprio Deus: “‘Eia pois, Filho meu! Sobe ao meu carro,/ ‘Co’o paternal poder tu invencível;/ [...] ‘Meu arco, os raios meus, a minha espada;/ ‘Esses filhos das trevas talha e expulsa (MILTON, 2006, p. 257– 258)”⁶⁷.

De acordo com Highet, a primeira vez que Satã tenta alcançar o Edén, ele é barrado por Gabriel e um esquadrão e disso surge uma ba-

⁶⁵ In darkness, while thy head flames thick and fast
 Threw forth, till on the left side opening wide,
 Likest to thee in shape and countenance bright,
 Then shining heavenly fair, a goddess armed,
 Out of thy head I sprung. Amazement seized
 All th’host of Heaven; back they recoiled afraid
 At first, and called me Sin, and for a sign

⁶⁶ And easily approved; when the Most High/ Eternal Father, from his secret cloud,/ Amidst in
 thunder uttered thus his voice.

⁶⁷ Go then, Thou Mightiest, in thy Father’s might;/ Ascend my chariot, guide the rapid wheels/
 [...] My bow and thunder, my almighty Arms/ Gird on, and sword upon thy puissant thigh;/
 Pursue these sons of darkness, drive them out/ From all Heaven’s bounds into the utter deep:

talha, mas “*Jehová nunca hizo esto; pero Zeus lo hace cuando se encuentran Aquiles y Héctor em la Ilíada, y Júpiter cuando van a luchar Eneas y Turno em la Eneida (1954, p. 239)*”⁶⁸. O mesmo autor ainda assinala que a figura de Deus não é de todo igual a Zeus, porque em certos trechos suas ações se aproximam ao Deus presente na Bíblia, como na criação da Terra e na formação do ser humano que segue a narrativa do *Gênesis*.

Apesar disso, ainda é possível encontrar detalhes em que as figuras divinas cristã e grega se assemelham. Em *Teogonia*, é descrito que Zeus lançou Menécio ao Érebo (Inferno) através de um fúmeo raio, porque o irmão de Atlas ajudou os Titãs e foi contrário à vontade de Zeus. Ação similar é descrita no poema de Milton quando Deus expulsa os anjos desvirtuados:

Deus, coa mão cheia de fulmíneos dardos,
O arrojou de cabeça ao fundo Abismo,
Mar lúgubre de ruínas insondável,
A fim que atormentado ali vivesse
Com grilhões de diamante e intenso fogo
O que ousou desafiar em campo o Eterno.
(MILTON, 2006, p. 13)⁶⁹

Essa cena não apenas retoma a queda de Menécio, como também remete aos Titãs e ao Tártaro. Pois, depois de lançar os raios que pren-

⁶⁸ Jeová nunca fez isso; mas Zeus o faz, quando Aquiles e Heitor estão na *Ilíada*; e Júpiter, quando Enéias vai lutar com Turno, na *Eneida* (Tradução nossa)

⁶⁹ Him the Almighty Power
Hurled headlong flaming from th' ethereal sky,
With hideous ruin and combustion, down
To bottomless perdition, there to dwell
In adamantine chains and penal fire,
Who durst defy th' Omnipotent to arms.
Nine times the space that measures day and night
To mortal men, he, with his horrid crew,

deram os anjos rebeldes em intenso fogo, que também é elemento presente no Tártaro, eles caem durante nove dias e noites. Vejamos a seguir a similitude entre a descrição do Tártaro de Hesíodo (*Teogonia*) e a queda descrita por Milton no *Paraíso Perdido* nas seguintes citações, respectivamente:

Nove noites e dias uma bigorna de bronze
 Cai do céu e só no décimo atinge a terra
 E, caindo da terra, o Tártaro nevoento.
 E nove noites e dias uma bigorna de bronze
 Cai da terra e só no décimo atinge o Tártaro.
 (HESÍODO, 1996, p. 110)

Pelo espaço que abrange o no orbe humano
 Nove vezes o dia e nove a noite,
 Ele com sua multidão horrenda,
 A cair estiveram derrotados
 (MILTON, 2006, p. 13)⁷⁰

Gilbert Highet (1954) afirma que os demônios miltonianos e suas ações foram reproduzidos de outras epopeias. O conselho de demônios, no Canto II, é semelhante ao conselho dos deuses em epopeias clássicas e o comportamento dos anjos caídos é, segundo o pesquisador, completamente diferente da atitude dos diabos como eram concebidos na Idade Média e em Dante na *Divina Comédia*. Ademais, o autor assinala que a batalha entre os anjos e demônios é copiada da batalha dos deuses dos livros vinte e vinte um da *Ilíada*. Highet ainda diz que:

⁷⁰ Nine times the space that measures day and night
 To mortal men, he, with his horrid crew,
 Lay vanquished, rolling in the fiery gulf

el derrocamiento de Satanás está copiado del derrocamiento de Ares; y el momento culminante em que los ángeles arrancam de cuajo montañas para lanzarlas contra los demonios, con ímpetu espantoso, es adaptación de la guerra de los Titanes contra los olímpicos em la Teogonia de Hesíodo (HIGHET, 1954, p. 238–239).⁷¹

Segundo a classificação de Gilbert Highet das epopeias escritas em línguas modernas no Renascimento, as epopeias podem ser imitação direta da epopeia clássica, epopeias sobre aventuras heroicas contemporâneas, epopeias novelescas de façanhas cavaleirescas medievais ou epopeias religiosas cristãs, de acordo com o assunto e o tipo de influência clássica. Diante das considerações a respeito da presença clássica em *Os Lusíadas* e *Paraíso Perdido*, entendemos que o poema épico camoniano se classifica como uma epopeia sobre aventura heroica contemporânea, por manter a tradição clássica em seu estilo: dez cantos, oitava rima, além da ligação entre Luso e o passado dos portugueses. *Os Lusíadas* inovam com o heroísmo coletivo e um tema moderno, as navegações e expansão cristã, se comparados às temáticas épicas anteriores. Já o épico de Milton se classifica como uma epopeia religiosa cristã, pois há penetração clássica na obra de cunho teológico, mas não há predominância em todos os cantos. Isso não é exclusividade do poema inglês, ao contrário, as epopeias cristãs têm elementos cristãos agindo (Deus, Jesus, arcanjos etc.), mas “*sus acciones, y aun su apariencia, se describen muchísimas veces con términos inventados por los poetas clásicos* (Highet, 1954, p. 237)”⁷². Alguns autores assinalam que até a queda do casal se baseia mais no código moral dos filósofos gregos do que na narrativa do *Velho Testamento*.

⁷¹ A derrubada de Satanás é copiada a partir da derrubada de Ares; e o momento culminante em que os anjos arrancam montanhas para arremessar contra os demônios com ímpeto assustador, é adaptação da guerra dos Titãs contra Olímpicos em Teogonia de Hesíodo (Tradução nossa)

⁷² suas ações, e até mesmo sua aparência, são descritas muitas vezes com termos inventados pelos poetas clássicos (Tradução nossa)

CONCLUSÃO

O estudo comparado dos recursos estéticos épicos renascentistas e barrocos das obras *Os Lusíadas* (1572), de Camões e *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton, levando em consideração as matrizes épicas e os modelos épicos estabelecidos por Anazildo Vasconcelos da Silva, em sua teoria da semiotização literária do discurso, demonstrou que o poema heroico sobre a expansão marítima portuguesa é uma obra representante do modelo épico renascentista, que, por ser investido pela matriz épica clássica, apresenta semelhanças com as poesias épicas clássicas de Homero e Virgílio, como o uso da mitologia greco-romana, ao mesmo tempo em que inova ao colocar os excursos como reflexão dos fatos ou através da inserção de episódios líricos. Já a epopeia humanista protestante sobre a queda do primeiro casal humano, por ser representante do modelo épico barroco, que é investido pela matriz épica romântica, apresenta algumas mudanças em relação ao que era estabelecido como característica de uma epopeia, por exemplo, a projeção do eu-lírico no relato e o narrador como agente da lógica subjetiva do personagem; mas manteve referência abundante à mitologia pagã, recuperando recursos épicos medievais e greco-romanos.

O objetivo específico deste livro foi a comparação entre as obras quanto à permanência da mitologia clássica no plano literário. As duas apresentam influência do pensamento clássico, seja através da manu-

tenção de uma estrutura tradicional (invocação às Musas), menção a epopeias clássicas ou uso de recursos de poetas épicos clássicos, como Virgílio, e, ainda, a alusão a deuses greco-romanos. Em outras palavras, são obras impregnadas pelo pensamento clássico, cuja presença no corpo dos poemas varia em força, importância e penetração. Highet assinala, e é importante ressaltar, que o uso do pensamento clássico não os torna meros copistas: “*Apesar de toda su deuda a los clásicos, los grandes poetas épicos del Renacimiento no fueron copistas. Sus poemas son todos diferentes uno de otro, y diferentes también de las epopeyas de Grecia y Roma (1954, p. 257)*”⁷³.

Os Lusíadas apresentam o uso direto dos deuses do Olimpo, mas a penetração não ocorre em todos os cantos, apenas no plano referencial da viagem à Índia, em algumas estrofes nos cantos I, II, VI, VIII, IX e X. A força da presença do pensamento clássico se encontra mais no objetivo de dar prosseguimento à tradição das epopeias clássicas do que na relevância dos deuses na narrativa, já que sua presença no poema pode ser considerada por alguns críticos como uma alegoria, e eles são facilmente entendidos como forças da natureza e/ou de Deus, como o próprio Camões assinalou na obra: “Camões eleva-se [...] chegando até o sincretismo dos mitos politeicos com as lendas cristãs na epopeia dos *Lusíadas*” (BRAGA, 2005, p. 17). Dessa forma, a importância do pensamento clássico na obra reside na retomada da tradição épica clássica sob nova roupagem, pois, como foi dito anteriormente, a caracterização dos deuses não se assemelha ao todo com textos anteriores, como Baco, por exemplo.

No que diz respeito ao *Paraíso Perdido*, há influência clássica na epopeia cristã e sua penetração se dá através de comparações e se-

⁷³ Apesar de toda a sua dívida para com os clássicos, os grandes poetas épicos do Renascimento não foram copistas. Seus poemas são todos diferentes uns dos outros, e diferente também dos épicos da Grécia e Roma (Tradução nossa)

melhanças estabelecidas entre a matéria épica do poema e o mundo clássico na tentativa de engrandecer o tema de Milton. Essa penetração ocorre de forma dispersa nos cantos, com maior presença no início e, aos poucos, com a entrada do plano histórico, as menções ao pensamento clássico deixam de aparecer. A força da presença do pensamento clássico também se dá pelo prosseguimento da tradição das epopeias clássicas, mas também, reiterando a opinião de Highet, a união do pensamento clássico com o cristão colaborou para o enriquecimento da expressão do poema épico:

Los tres poemas heroicos más grandes de las literaturas modernas están constituídos por una fusión de pensamiento pagano y cristiano, dominada por ideales cristianos: la Comedia de Dante, la Jerusalém liberada de Tasso y el Paraíso perdido de Milton. En todos ellos, la religión Cristiana es el factor motor esencial. Pero en ninguno de ellos podía haberse expresado de modo tan sublime el cristianismo sin el vehículo pagano (HIGHET, 1954, p. 414)⁷⁴.

A importância do pensamento clássico no poema de Milton está na filiação de sua obra à tradição épica clássica e no engrandecimento das personagens e de suas ações. É interessante frisar que o reconhecimento do uso do imaginário pagão em *Paraíso Perdido* exige do leitor um arcabouço teórico sobre os mitos greco-romanos, mas a ausência desse conhecimento não impede uma leitura fluída em primeiro plano da matéria cristã.

Em virtude dos aspectos mencionados, Camões apresentou uma matéria épica humana para reverenciar os feitos do povo português,

⁷⁴ Os três maiores poemas heroicos da literatura moderna são constituídas por fusão do pensamento pagão e cristão, dominados por ideais cristãos: a *Comédia* de Dante, Tasso de *Jerusalém Libertada* e *Paraíso Perdido* de Milton. Em todos, a religião cristã é o fato motor essencial. Mas em nenhum deles o cristianismo poderia ter se expressado de modo tão sublime sem o veículo pagão (Tradução nossa).

como Virgílio e outros fizeram com heróis individuais. Por seu turno, Milton buscou, com a matéria épica inefável, precaver o leitor quanto à obediência a Deus, mostrando o lado negativo da transgressão. Entretanto, o único modo pelo qual o primeiro casal pode assumir o protagonismo heroico da epopeia foi através do erro que levou ao plano histórico. O poeta brasileiro Olavo Bilac em *A Alvorada do Amor* conseguiu retratar essa infração sob outra perspectiva. A primeira estrofe de Bilac afirma o erro, da mesma forma que Milton, no canto IX, descreve a sensação da violação do casal por parte da Terra. Na segunda estrofe retoma a conversa de Adão e Eva no canto IX. Na terceira e quarta estrofes, menciona os castigos que os dois enfrentarão, assim como Cristo sentenciou ao casal:

Dest'arte sentencia a mulher logo:
"Eu multiplicarei tuas angústias
Enquanto o fruto de teu ventre encerres;
Angústias mil assediarão teu parto.
Ficas do esposo teu sujeita ao mando;
Hã de ter ele em ti mui pleno império."
Por fim esta sentença a Adão fulmina:
Porque a tua mulher crédito deste
Comendo os frutos da árvore vedada
(Recomendando-te eu – dela não comas),
Por causa tua a terra está maldita.
(MILTON, 2006, p. 393)

Todavia, ao contrário do poema inglês, as duas últimas estrofes de *A Alvorada do Amor* mostram a conciliação do casal no amor, não importando as consequências do que fizeram:

Um horror grande e mudo, um silêncio profundo
No dia do Pecado amortalhava o mundo.
E Adão, vendo fechar-se a porta do Éden, vendo
Que Eva olhava o deserto e hesitava tremendo, Disse:

“Chega-te a mim! entra no meu amor,
E à minha carne entrega a tua carne em flor!
Preme contra o meu peito o teu seio agitado,
E aprende a amar o Amor, renovando o pecado!
Abenção o teu crime, acolho o teu desgosto,
Bebo-te, de uma em uma, as lágrimas do rosto!

Vê! tudo nos repele! a toda a criação
Sacode o mesmo horror e a mesma indignação...
A cólera de Deus torce as árvores, cresta
Como um tufão de fogo o seio da floresta,
Abre a terra em vulcões, encrespa a água dos rios;
As estrelas estão cheias de calefrios;
Ruge soturno o mar; turva-se hediondo o céu...

Vamos! que importa Deus? Desata, como um véu,
Sobre a tua nudez a cabeleira! Vamos!
Arda em chamas o chão; rasguem-te a pele os ramos;
Morda-te o corpo o sol; injuriem-te os ninhos;
Surjam feras a uivar de todos os caminhos;

E, vendo-te a sangrar das urzes através,
Se emaranhem no chão as serpes aos teus pés...
Que importa? o Amor, botão apenas entreaberto,
Ilumina o degredo e perfuma o deserto!
Amo-te! sou feliz! porque, do Éden perdido,
Levo tudo, levando o teu corpo querido!

Pode, em redor de ti, tudo se aniquilar:
- Tudo renascerá cantando ao teu olhar,
Tudo, mares e céus, árvores e montanhas,
Porque a Vida perpétua arde em tuas entranhas!
Rosas te brotarão da boca, se cantares!
Rios te correrão dos olhos, se chorares!
E se, em torno ao teu corpo encantador e nu,
Tudo morrer, que importa? A Natureza és tu,
Agora que és mulher, agora que pecaste!

Ah! bendito o momento em que me revelaste
O amor com o teu pecado, e a vida com o teu crime!
Porque, livre de Deus, redimido e sublime,
Homem fico, na terra, à luz dos olhos teus,
– Terra, melhor que o céu! homem, maior que Deus!”
(BILAC, 2002, p. 13-14)

Com essa citação do referido poeta brasileiro, que se faz índice da continuidade de todo esse processo literário, sempre pleno no ir-e-
-vir das referências e heranças, encerramos nossa abordagem com um estudo que buscou trazer um novo olhar para obras tão conhecidas e importantes para o Ocidente.

REFERÊNCIAS

- ACCIOLY, Marcus. **Latinomérica**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.
- ARISTÓTELES. **Arte Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2001.
- BERARDINELLI, Cleonice. Os Lusíadas: a epopeia de uma época de contradições. In: APPEL, Myrna Bier; GOETTEMES, Miriam Barcelos (Orgs.). **Formas do épico a epopeia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.
- BILAC, Olavo. **Antologia**: Poesias. São Paulo: Martin Claret, 2002.
- BLOOM, Harold. **O cânone ocidental**: Os livros e a escola do tempo. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2002
- BOECHAT, Virgínia. «A quantas gentes vês porás o freio»: o outro n'Os Lusíadas. Forma **Breve**, Portugal, 0, jul. 2009. Disponível em: <http://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/view/254/224>. Acesso em: 06 de Maio de 2014.
- BORBA, Francisco S. **Dicionário UNESP dos Português Contemporâneo**. São Paulo: UNESP, 2004.
- BOWRA, Cecil Maurice. **Virgílio, Tasso, Camões e Milton (Ensaio sobre a epopeia)**. Trad. António Álvaro Dória. Porto: Livraria Civilização, 1950.
- BRAGA, Teófilo. **História da literatura portuguesa**: Renascença. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005, vol.II.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. vol.1. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1986.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. vol. 2. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2009.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. vol. 3. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1987.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Portugal: Instituto Camões, 2000.

CAMÕES, Luís de. **Os Lusíadas**. Lisboa: em casa de Antonio Góçalvez, 1572.

CAMPBELL, Joseph. **O herói de mil faces**. São Paulo: Editora Pensamento, 1997.

CARLIER, Pierre. **Homero**. Lisboa: Publicações Europa-América, 2008.

DAUS, Ronald. **O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do nordeste**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

FERNANDES, Fabiano Seixas. **Paradise Lost em português**. São Paulo: **Revista Tradterm**, 2012.

FERNANDES, Fabiano Seixas. O Satã de John Milton. In: MAGALHÃES, Antônio Carlos de Melo; BRANDÃO, Eli; FERRAZ, Salma; LEOPOLDO, Raphael Novaresi (Org.). **O demoníaco na literatura**. Campina Grande: EDUEPB, 2012.

FERREIRA, Antônio Manuel. **Dois personagens de Os Lusíadas: Vênus e Baco**. Aveiro: Actas do II Colóquio Clássico, 1997.

GREENBLATT, Stephen; ABRAMS, M. H. **Norton Anthology of English Literature**. New York: Norton, 2006.

HESÍODO. **Teogonia**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Tradução de Mary de Camargo Neves Lafer, São Paulo: Iluminuras, 1996.

HIGHET, Gilbert. **La tradición clásica**. Influencias griegas y romanas em la literatura occidental. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 1954.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. O real e a realidade. In : **Fundamentos da Psicanálise de Freud a Lacan**. Vol.2 (A clínica da fantasia). Rio de Janeiro : Zahar, 2010.

HELLER, Lynn. **Forms of expansion**. Recent long poems by women. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

LIMA, Marta Ginólia Barreto. **“O concílio dos deuses” de Os Lusíadas em versões adaptadas da epopeia de Camões**. São Cristóvão, SE, 2019. 127 f. Universidade Federal de Sergipe, São Cristóvão, 2019. Dissertação.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico filosófico. Trad. Posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

- METZER, Bruce M.; COOGAN, Michael D. **Dicionário da Bíblia: as pessoas e os lugares**. Rio de Janeiro: Jorge Zagar Ed., 2002, Vol. 1.
- MICHELLI, Regina. Os Lusíadas, de Luís de Camões: breve viagem estrutural. Rio de Janeiro: **Revista Augustus**. n. 16, Jan./Jun. de 2003, Vol. 08.
- MILTON, John. **Paradise Lost**. England: S. Simmons, 1667.
- MILTON, John. **Paradise Lost**. London: Basil Montagu Pickering, 1873.
- MILTON, John. **Paraíso Perdido**. Trad. António José Lima Leitão. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 2006.
- MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MOSER, Fernando Mello. **Discurso inacabado**. Ensaios de cultura portuguesa. Braga: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- NABUCO, Joaquim. **Camões e os Lusíadas**. Rio de Janeiro: Typographia do Imperial Instituto Artístico, 1872.
- NEIVA, Saulo. **Avatares da epopeia na poesia brasileira do final do século XX**. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 2009.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- POLLMANN, Leo. **La épica en las literaturas románicas**. Barcelona: Editorial Planeta, 1973.
- PRETI, Dino F. **Camões e a realidade histórica**. São Paulo: USP, 1969. Dissertação de mestrado.
- PRIESTLEY, John Boynton; SPEAR, Josephine. **Adventures in English Literature**. The Anglo-Saxon period through the Seventeenth. New York: Harcourt, Brace & World Inc, 1963.
- RAMALHO, Christina. **Poemas épicos: estratégias de leitura**. Rio de Janeiro: UAPÊ, 2013.
- RAMALHO, Christina. **Vozes épicas: história e mito segundo as mulheres**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2004. Tese de doutorado.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos**: império, guerra colonial e pós-colonialismo. Porto: Afrontamento, 2004.
- SARAIVA, António José; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. corr. E atual. Porto: Porto Editora, 2010.
- SCHÜLER, Donaldo. Definições do épico. In: APPEL, Myrna Bier; GOETTEMS, Miriam Barcelos (Orgs.). **Formas do épico da epopeia sânscrita à telenovela**. Porto Alegre: Editora Movimento, 1992.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. **História da epopeia brasileira: teoria, crítica e percurso.** Rio de Janeiro: Garamond, 2007, Vol. 1.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Formação épica da literatura brasileira.** Rio de Janeiro: Elo, 1987.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. **Semiotização literária do discurso.** Rio de Janeiro: Elo, 1984.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética.** Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

TAVARES, Enéias Farias. Figurações do herói épico: de Homero a Sousândrade. **Eutomia.** Ano II, nº2, 2009. Disponível em: < <http://www.trabalhosfeitos.com/ensaios/Figura%C3%A7%C3%B5es-Do-Her%C3%B3i-%C3%89pico/77354.html>>. Acesso em: Agosto de 2014.

VIRGÍLIO. **Eneida.** Trad. Manuel Odorico Mendes. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 2005.

WATT, Ian P. **Mitos do individualismo moderno:** Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

O quinto número da Coleção Epopeia apresenta uma homenagem aos 450 anos de publicação do épico camoniano. É um resgate a pesquisa feita durante o mestrado de Gisela Reis de Gois apresentando um estudo comparado dos recursos estéticos épicos renascentistas e barrocos das obras *Os Lusíadas* (1572) e *Paraíso Perdido* (1667), com foco especial na permanência da mitologia clássica como aspecto de comparação entre as obras.

A escolha das duas obras como *corpus* se deu, de um lado, pelo fato de *Os Lusíadas* já terem sido objeto de estudo no trabalho de conclusão de curso durante a graduação, de outro, por existir o desejo de produzir uma pesquisa que associasse ambas as línguas da formação em Letras Português-Inglês, analisadas no campo da literatura, sendo escolhida para este propósito a epopeia inglesa *Paraíso Perdido*.

Christina Ramalho
Fernando de Mendonça
Direção do selo *Epopeia*

