

**ENTRE OVÍDIO E PESSOA:  
A “OBRA PERFEITA” DE JOHN MILTON**

**BETWEEN OVID AND PESSOA:  
JOHN MILTON’S “PERFECT OEUVRE”**

**Luiz Fernando Ferreira Sá<sup>1</sup>**

**Resumo:** Shakespeare, de acordo com Pessoa a partir de Rita Patrício, “é causa da ausência de construção a que a modernidade está condenada e que passa a caracterizá-la. Nessa medida, Pessoa retoma a imagem de Shakespeare como uma figura da modernidade que a representa no que esta tem de imperfeição construtiva” (PATRÍCIO, 2012:201). Poderíamos aproximar a expressão de Pessoa a Milton e considerá-lo um “supra-Ovídio” ou criador de uma “supra-Bíblia”. A escrita de Milton altera o cânone e questiona a auctoritas do texto religioso.

**Palavras-chave:** Milton; Ovídio; Pessoa.

**Abstract:** Shakespeare, according to Pessoa and Rita Patrício, “is the cause of the lack of construction to which modernity is condemned and which characterizes it. To this extent, Pessoa takes up the figure of Shakespeare as a figure of modernity that represents it in terms of its constructive imperfection” (PATRÍCIO, 2012:201). We could approximate Pessoa’s expression to Milton and consider him a “supra-Ovid” or creator of a “supra-Bible.” Milton’s writing alters the canon by challenging the auctoritas of the religious text.

**Keywords:** Milton; Ovid; Pessoa.

Eu proponho passar em revista a obra de John Milton (século 17) e pontuar de forma geral nesse universo de textos literários a presença/ ausência ovidiana, no sentido de “destinerrance”, palavra cunhada pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida (1996; 2005). “Destinerrância”,

---

<sup>1</sup> Professor Titular da Faculdade de Letras (FALE), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG): <saluiz18@gmail.com>.

especialmente no que tange a escritores clássicos e autores nos inícios da modernidade inglesa, carrega consigo redes de contato que perpassam a noção de destino, herança e errância. O legado ovidiano na obra de Milton e o vetor livre voltado a Fernando Pessoa serão traçados nos seguintes sentidos: conjunto de textos supostamente fatais, ligados a um fado, concatenados por sorte e para um fim com desígnio incompleto; aquilo que se herda (criticamente), o que se transmite em termos de hereditariedade (poética); do texto que vagueia, erra, percorre vias ao acaso e de forma incerta.

A (in)certeza do destino/desígnio da obra de Milton pode ser sentida nas palavras de Pessoa sob o pseudônimo de Ricardo Reis:

Como epopéia o P[araiso] P[erdido] é mais perfeita do que como dramas são os dramas de Sh[akespeare]. A obra de Milton é, além d'isso, integralmente e sempre perfeita ... Milton é maior como artista, porque conserva o nível da perfeição mais do que S[hakespeare], porque só publica quando atinge o estado de obra-perfeita a sua obra (PESSOA, 2013, p. 182).

Enquanto Milton atualiza e transforma arquétipos, criando novos, que serão adotados por outros autores, Shakespeare explora literariamente personagens complexas, pois, como refere Pessoa (2013, p. 182), a obra desse dramaturgo é mais: “[complexa] no sentido psicológico”. A comparação do escritor português entre Shakespeare e Milton é também importante porque sugere uma possível genealogia do bardo inglês, projetada para a modernidade, e reconfigura o espaço literário (ANTUNES, 2016).

Shakespeare, de acordo com Pessoa a partir de Rita Patrício, “é causa da ausência de construção a que a modernidade está condenada e a qual passa a caracterizá-la. Nessa medida, Pessoa retoma a imagem de Shakespeare como uma figura da modernidade que a representa no que esta tem de imperfeição construtiva” (PATRÍCIO, 2012:201) Poderíamos aplicar a expressão de Pessoa a Milton e considerá-lo um “supra-Ovídio” ou criador de uma “supra-Bíblia”. A escrita de Milton altera o cânone e questiona a auctoritas do texto religioso.

## 1. INÍCIOS

Por um lado, a lista dos principais poetas ingleses herdeiros de Ovídio é impressionante: Chaucer, Gower, Spenser, Marlowe, Shakespeare, Milton. Por outro lado, a lista de herdeiros de Milton é infundável. Poderíamos voltar ao Ovídio da *Metamorfoses* e lembrar que o poema hexâmetro mitológico

conta a história da humanidade, desde a criação até o Império Romano, mostrando como o homem foi criado e como mudou de uma vítima das paixões dos deuses a um ser com força independente. A narrativa detalha a procriação humana, a educação das crianças e, zelosamente, conta da ocupação do mundo por essa nova criatura enérgica. Ovídio acompanha a humanidade por meio da formação de famílias, Estados e, finalmente, relata o auge da perfeição humana, o Império Romano. O poema é um hino à libertação do homem e a seu eventual controle sobre o mundo.

Há muitas razões para se estudar a sobrevida de grandes escritores; aqui é suficiente dizer que a tradição é um processo de ao menos duas vias, intimamente ligada à hermenêutica, e que *Metamorfoses* encontra a sua sobrevida ideal em *O paraíso perdido* (MILTON, 2014). Como, então, falar de um autor, ou de um texto, em relação a outro? A gama de termos que podemos usar em tais discussões é vasta: fonte, origem, influência, analogia, tradição, fundo ou suporte, intertextualidade são apenas alguns deles.

Podemos distinguir “alusão” de “utilização de topos” ou de uma “congruência linguística ao acaso” ou de um “eco linguístico” também casual, mas os limites podem sempre estar desfocados ou redesenhados. Ou podemos preferir abandonar a tentativa de fazer distinções desse tipo e subsumir todos os casos sob a égide da destinerrância derridiana.

Logo, não é apenas que Ovídio (ou mesmo Virgílio na sua obra *Geórgicas*) se encontra em Milton, mas este também mudou a forma como aquele é lido. A história pode, por assim dizer, ser lida tanto de trás para frente como de frente para trás. Muitas vezes, a noção de diálogo, ou conversação, é adicionada a essa configuração da tradição, e o diálogo passa a ser visto não como unidirecional, mas como um processo de duas, ou mais, vias intertextuais.

No momento em que Milton entrou na cena literária inglesa, Ovídio já tinha sido retrabalhado por quase todo escritor sério. Enquanto estudava este atentamente, Milton foi igualmente atento às reescritas e respostas de seus grandes precursores: Dante, e, especialmente, seus ancestrais ingleses, Shakespeare e Spenser. Embora observando suas respostas individuais, o escritor inglês responde também ao fato de que Ovídio representa uma cadeia de descontinuidade e de criatividade metamórfica (TAYLOR, 2000).

Dessa forma, eu tratarei de uma cadeia de mediação, ou seja, da destinerrância de Ovídio e/em Milton e de Milton se metamorfoseando

em “obra perfeita”, nos dizeres de Pessoa. No momento em que escolhe a língua inglesa, usa Ovídio para entrar nos debates literários entre os elisabetanos sobre os rumos da poesia inglesa. O fracasso da Revolução aprofundou a leitura que Milton fez de Ovídio, especialmente n’*O paraíso perdido*. Ao trabalhar dentro de tradições, de histórias e figuras cujos destinos já eram conhecidos, foi capaz de explorar os limites da liberdade e as fronteiras da mudança.

Desde o momento em que Deborah Milton informou que *Metamorfoses* de Ovídio foi um dos trabalhos favoritos de seu pai, os estudiosos ficaram fascinados pelo paradoxo do poeta puritano e o seu carinho dispensado a um escritor pagão, cuja visão moral e poética parece em muitos aspectos o oposto absoluto de sua própria visão de mundo. No entanto, vale lembrar que Milton recebe um Ovídio já desmontado e completamente reconciliado com os valores cristãos, por meio da interpretação alegórica, uma tradição de leitura com que ele simpatizava bastante (KILGOUR, 2012).

Mas como podemos ler Milton lendo Ovídio? Milton é um humanista que quer converter a épica de Ovídio em um ideal cristão, seja por meio das ferramentas que ele desenvolveu via alegoristas ou encenando uma nova batalha na qual, como na *Ode à natividade* (MILTON, 2014, p. 51), Cristo renega os escritores clássicos. O escritor puritano e cristão revisa os exemplares clássicos para corrigir o erro pagão.

A linguagem ovidiana e as cenas de metamorfoses que permeiam os poemas e a prosa de Milton (não nos esqueçamos de que ele foi um exímio tratadista, polemista e secretário de estado, intelectual equivocado nas suas escolhas políticas, dentre outras coisas) são projetadas por sobre o indisciplinado, o demoníaco e o feminino, os quais constroem o outro. O ovidianismo de Milton não se limita a Eva. As figuras e a linguagem de Ovídio formam não somente Satã, mas também Adão, o narrador, o Pai, e o Filho. Nem é ovidianismo a apropriação pura e simples de histórias ovidianas. Temos de ter cuidado para não restringir o destino, a herança e a errância de Ovídio em Milton à suposta influência verbal ou mimética, uma vez que este responde àquele de forma responsável e difusa em muitas partes d’*O paraíso perdido* e em sua obra de maneira geral (KILGOUR, 2012).

As histórias de Daphne, Narciso e Flora são todas *aitia*, histórias de princípios, que oferecem diferentes versões sobre as origens da arte. A associação especial de Eva com tais figuras ovidianas nos mostra que ela encarna um grande número de propriedades e realiza processos

sem fim, os quais Milton, em outros textos, atribui à própria poesia, ou a si mesmo como poeta. Ovídio, que os comentadores renascentistas alegaram ser o próprio imitador do *Gênesis* no destino de Belerofonte e Orfeu, é o mediador da Bíblia para Milton e ajuda-o a transformar a cena bíblica escassa em algo cuja riqueza se manifesta e celebra a conjunção de criatividade divina e humana.

Em geral, para Ovídio, toda criação é recriação: no *Metamorfoses* 1, seu mundo, como o próprio poema, não é construído *ex nihilo*. Para Milton, esse poeta é um meio para a compreensão do problema central d'*O paraíso perdido*: como o bem pode dar lugar ao mal.

Chamar Ovídio à cena significava invocar não somente um passado clássico, mas também as recentes metamorfoses desse passado em uma tradição nativa, anglicizada, identificada, em particular, com o seu precursor mais formidável, Shakespeare. O poeta romano estava tão profundamente enraizado nas mentes dos escritores elisabetanos que, para eles, escrever poesia significava seguir nos seus passos.

Para Milton, no entanto, ele era um meio para absorver as forças do passado e para refletir sobre sua própria transformação do passado. A poesia elegíaca de Ovídio no exílio ecoa por toda a obra do poeta inglês: na elegia 1, Milton jocosamente compara sua própria estadia no campo com o desolador banimento do romano; os poemas finais traçam paralelos mais sombrios entre a sua própria situação e a condição de exilado do outro.

Tanto para Ovídio quanto para Milton, o termo “erro”, em suas várias acepções, pareceu apropriado aos poetas que fazem do vagar, da delonga e da digressão a fonte de prazer erótico e narrativo. Em *O paraíso perdido*, o escritor inglês coloca em primeiro plano figuras semelhantes a artistas como Vulcano [Mulciber], o construtor do Pandemônio; Satã, autor de nossa aflição; Deus, criador de todas as coisas; seu Filho, Salvador do mundo; Adão e Eva, cantores de hinos espontâneos a Deus; e, especialmente, o próprio narrador.

Os vestígios do Ovídio exilado no narrador d'*O paraíso perdido* também aparecem em primeiro plano e sublinham as preocupações de Milton com os perigos associados à sua própria criatividade. A complexidade da relação entre o bem e o mal deriva fundamentalmente do fato de que o bem dá lugar ao mal, de que a criação cria destruição. Este pode ser o maior paradoxo ovidiano no mundo de Milton.

## 2. MEIOS

Milton parece ter direcionado sua poesia e prosa para a escolha de justificar os meios de Deus para com os homens. Desde seus primeiros escritos até a época da publicação do volume que incluiu *O paraíso reconquistado* e *Sansão agonista*, ele tratou a questão da redenção do homem como uma luta entre a visão do olho literal e a visão interior. A salvação parece ser concedida àqueles que conseguem eliminar o olho literal, escapar das tentações inerentes ao olho interior e finalmente alcançar as visões abençoadas do “verdadeiro” conhecimento de Deus. Dentro dessa poética, Milton escolheu o Orfeu ovidiano como a figura lendária que poderia ajudá-lo a superar a morte e restabelecer a arte (e a poesia) a partir do poder recreativo dado por Deus.

Os primeiros escritos de Milton começaram com as paráfrases dos salmos 114 e 136. A grande maioria dos trabalhos que produziu entre 1624 e 1630 foi uma mistura de peças ocasionais e exercícios acadêmicos cuja principal característica era a experimentação. Durante seus anos de faculdade, dominou a técnica da poesia latina até se sentir pronto para procurar um meio literário em seu próprio idioma. Ele então não apenas experimentou idiomas diferentes e demonstrou sua vasta erudição em mitologia antiga, mas também trabalhou com diferentes gêneros (soneto, elegia fúnebre, hino, epigrama, encômio, emblema, debate acadêmico) e modos (elegíaco, pastoral, trágico, entre outros).

O primeiro poema de Milton em inglês, “Sobre a morte de uma inocente infante morrendo de tosse”, foi um lamento pela morte da filha de sua irmã, Anne. O poema debateu mortes prematuras no contexto de divindades pagãs, com uma inclinação neoplatônico-órfica: a fé na imortalidade da alma encontrou suas expressões na figura de Jacinto e nas esferas móveis de Platão. A resposta poética de Milton à morte prematura foi carregar a referência mitológica à alma que viverá daí em diante no elísio.

A garantia de um consolo cristão é encontrada com a alma sendo protegida no céu e com o lembrete de Milton de que os paraísos pagãos são irrealis. A verdadeira imortalidade da alma cristã, de acordo com ele, não seria encontrada em um menino transformado em flor ou em um jardim pagão para os abençoados. A mitografia pagã só foi mencionada em primeiro plano no poema para logo ser descartada como incerta.

A dúvida sobre as divindades pagãs, ou seja, se elas deviam ser chamadas à poesia ou se deviam ser constantemente sujeitadas a uma

razão mais alta, também estava presente em suas elegias latinas. Na “Elegia I, para Charles Diodati”, Milton respondeu à carta de seu amigo traçando um paralelo entre o que estava acontecendo com ele na época – sua iminente saída de Cambridge, seu “exílio” no campo – e uma grande variedade de relatos mitológicos. Os nomes de heróis, semideuses, deuses e deusas foram exibidos nessa elegia como se pertencessem ao mundo natural.

A mesma linha de uso mito(gráfico)lógico pode ser vista na “Elegia II, sobre a morte de Beadle, da Universidade de Cambridge”, em que Milton (1937, p. 34), depois de sugerir que o falecido fosse alçado das “ondas do Estige” (Aqueronte [o rio da dor], Cócito [lamento], Flegetonte [fogo], Lete [esquecimento] e Estige [invulnerabilidade]), questionou, de forma ousada, o poder da morte frente aos portões do Hades. Nesse contexto de divindades pagãs, o poeta estava à beira do desrespeito à égide da morte. Ele não apenas questionou a razão da morte, mas também afirmou o que deveria ter sido feito. Ir contra a razão do destino e da morte era comum mesmo nos tempos antigos, mas, nesse caso, Milton ignorou o decoro e tornou transparente sua descrença nos mitos dessacralizados.

O decoro que ele admirava estava associado a motivos cristãos. Na “Elegia III”, por ocasião da morte do bispo de Winchester, depois de ter retratado o falecido em opulência no Elísio, Milton terminou seu lamento comparando a morte com o descanso dos abençoados após os labores diários e com a voz dos harpistas (seguindo o livro do Apocalipse). A interlocução de temas pagãos e cristãos marcou profundamente todo o conjunto de elegias, estudos e odes dos primeiros escritos. O ponto de partida para esse diálogo parece ter sido a diferenciação que fez entre coisas sublimes e coisas divinas. Se Zeus, Vênus e Apolo podiam dar as boas-vindas aos recém-mortos no Elísio e se a própria Aurora podia acordar o poeta, tudo isso era apenas um sonho sublime.

O sono e o sonho participaram do poema intitulado “No dia 5 de novembro”. Aqui, Milton (1937, p. 54) atacou o “portador da tríplice coroa”, que carregava consigo “seus deuses feitos de pão”. A analogia traçada entre os ritos da igreja católica, em sua “escuridão ciméria”, e a Noite Órfica reuniu a mitologia pagã e o pensamento do poeta sobre o catolicismo romano quase-pagão. Fosse sonho ou ilusão, de acordo com ele, todo tipo de paganismo deveria ser questionado pelo “verdadeiro” cristianismo. O sono, o sonho e a perda (da luz divina) foram associados no poema ao mundo pagão, tanto que tudo no mundo abaixo das esferas celestes

tornar-se-ia presa da vaidade se não estivesse em sintonia com a música do Deus cristão.

Assim, a celebração da música e da luz como fontes de nascimento e fruição, sob a proteção do Deus cristão, não era para ser considerada uma tarefa fútil. Milton empreendeu essa tarefa em seus exercícios acadêmicos, parte em latim e parte em inglês.

Na primeira Prolusão, “Se o dia ou a noite é o mais excelente”, ele se engajou em um debate mitológico metaforizado, agrupando as antigas divindades do lado do dia ou do lado da noite. Na dialética entre a luz e as trevas, ele apresentou a figura de Orfeu como um poeta cujos poderes transcendentais e transformadores eram capazes de levar ordem ao caos, luz às trevas e imbuir o que de outra forma seria inerte, com nova vida.

Para revigorar o mundo antigo, levar luz às trevas, chegou a citar o “Hino ao amanhecer” e, em sua sétima Prolusão, “Aprender traz mais bênçãos aos homens do que a ignorância”, o poeta arquetípico parecia ajudar Milton a saudar seu novo meio literário. A duração e a natureza da sua vocação poética foram mostradas na sexta Prolusão, um debate acadêmico realizado por um “Pai” instruindo aos “filhos” sobre os benefícios dos exercícios esportivos. Realizado para comemorar suas habilidades retóricas, o poema de Milton o situava como mais afortunado que Orfeu, pois, se o público desse último consistia de pedras, bestas, árvores e gente rústica, os ouvintes do primeiro eram pelo menos membros da academia. A alusão a Orfeu e a própria Prolusão foram ironicamente consideradas pelo próprio autor uma potência civilizadora.

Milton também fez uso da jocosidade em sua sexta elegia, na qual ele tentou fazer seu amigo Charles Diodati, um companheiro de Cambridge, refletir sobre a vida ascética, necessária para o poeta cujo objetivo era cantar as coisas superiores. A elegia exaltou a linguagem da poesia para contrastar o poeta divinamente inspirado e “as brincadeiras ovidianas” (MILTON, 1937, p. 166), cuja poesia era uma celebração pagã levemente erótica da natureza, quase uma dissipação.

Um poeta especial deve escrever poesia divina, “pois, verdadeiramente, o bardo é sagrado para os deuses e é seu sacerdote” (MILTON, 1937, p. 166). Nessa linha, Milton encerrou sua sexta elegia comentando suas atividades poéticas da época: “Estes são meus presentes para o aniversário de Cristo – presentes que a primeira luz do seu amanhecer me trouxe” (p. 208). O poema que chamou de presente foi sua ode “Na manhã da Natividade de Cristo”, uma natividade que viu os deuses pagãos “subitamente serem



destruídos em seus próprios santuários” (p. 789) e cuja proeminência litúrgica proporcionava um lado devocional para o poema. O poeta parece ter escrito a ode à natividade como um tipo de consciência crescente de que o novo nascimento esmagaria o paganismo.

A relação entre uma música quase humana, a de Orfeu, por exemplo, e a música celestial foi central na representação de Milton do casamento desejado entre música divina e alta poesia, assim como na revitalização da natureza humana. No poema “Em uma música solene”, associou o poder da música ao poder transformador da Palavra de Deus, para que a alma do homem pudesse participar dessa harmonia celestial.

O poema de Milton (1937, p. 207), um tipo de resposta em si e também uma dedicação ou ato de fé à carreira de tentar “responder corretamente” à música mais alta, examinou as implicações de uma relação ecoica traduzida verticalmente entre uma voz da terra e a voz do céu. Ele declarou ainda no poema que foi o “pecado desproporcional” que estragou o outrora “diapasão perfeito” (p. 208).

A recompensa celestial para aqueles que levaram uma vida ascética e virtuosa ou para os contemplativos que renunciaram a toda a glória terrena era ser-lhes permitida a compreensão da música das esferas. Em “Arcades”, uma canção escrita como parte de um entretenimento apresentado à Condessa de Darby, a mente de Milton voou para além da música festiva em direção a uma música metamórfica, “ovidianamente” órfica.

Para ele, os legítimos destinatários da música das esferas, ou sob o mesmo propósito, da iguaria dórica da lira órfica, eram os que se encontravam em uma situação espiritual casta ou as virgens. A dama de um poema escrito em homenagem ao conde de Bridgewater foi representada como uma virtude propriamente dita, a castidade. Como a descoberta de realidades espirituais cristãs no mito clássico foi um grande empreendimento renascentista, Milton transformou criativamente a caridade do paradigma de São Paulo – “E agora existem fé, esperança e caridade nesses três; mas o maior deles é a caridade” (1 Cor. 13:13) – na castidade, como uma disposição intacta para o amor verdadeiro.

Seu poder mitopoético criou uma hierarquia de concepções que colocava o mistério cristão da virgindade/castidade ligado ao Salvador como o encontro final com o divino. A harmonia filosófica e musical das esferas, quase uma paródia das canções de Orfeu, foi retratada como um mero eco ou contraponto à música mais divina do céu cristão.

Poesia e música estavam unidas em sua mente. Se a voz e o verso de Orfeu foram suficientemente virtuosos para alcançar os reinos cristãos da santidade, Milton não saberia responder, mas eles foram, pelo menos, o epítome da música no mundo natural. Em “Ad Patrem”, uma epístola em verso ao pai de Milton, além de um complemento à poesia e à vocação poética, a nomeação de Orfeu concretiza o que antes estava implícito. Tudo o que pode ser associado à poesia como um fenômeno divino de maior poder está incorporado nessa figura. O papel do poeta, na imagem do poderoso e ovidiano Orfeu, foi elevado aos reinos celestes.

A dupla referência no elogio a Orfeu, o músico sublime, e a Orfeu, o encantador do submundo, pode ter sido a resposta de Milton aos ataques sofridos pela poesia no início da era moderna inglesa. A autoridade do sentimento antipoético decorreu em parte da pura popularidade da poesia e em parte de sua genealogia religiosa; essa *autorictas* respondia também àqueles que acreditavam que as metáforas e a poesia nublavam, em vez de esclarecer, a verdade.

“Ad Patrem” parece ter sido a epístola de Milton que certifica o seu chamado poético: ele concluiu suas experiências com o sentimento de que se juntou à canção dos anjos, ecoada pela música das esferas (e que por sua vez se assemelhava à música de Orfeu), e de que estava em sintonia com o papel de sacerdote diante dos altares de Deus.

Os altares também fizeram parte dos sonetos que o poeta escreveu por mais de trinta anos, entre 1628 e 1638, e que, por isso mesmo, não poderiam ter sido concebidos originalmente como uma sequência. Ele os publicou em 1673, dispostos em três grupos: o primeiro é o grupo italiano (sonetos de 2 a 6 e o “Canzone”) que trata do amor como inspiração para a poesia e discute até que ponto o poeta se dedicou ao amor e à poesia. No segundo grupo (de 8 a 18), o poeta exerce seus poderes sobre temas públicos e privados – e então acompanhamos um ativista moral extenuante e um mestre em retórica. O terceiro grupo (de 20 a 23) nos dá o poeta na velhice: As imagens de inverno, o tom melancólico, o olhar nostálgico por sobre sua carreira passada, tudo sugere a calma sabedoria alcançada no final da vida. O padrão geral, então, é uma vida humana ou uma carreira poética em suas três fases convencionais de juventude, maturidade e velhice.

### 3. FINS

Essa divisão tripartite também se encontra nos poemas do início da maturidade do poeta. No que diz respeito à estrutura interna, “L’Allegro”

e “Il Penseroso” começam com um prelúdio de dez linhas. Enquanto o esquema de rimas dos poemas reflete a canção italiana, estilisticamente, seus ecos literários gerais são Shakespeare, Spenser e Sylvester, tradutor inglês de Du Bartas. Embora Milton faça um desfile de figuras mitológicas e ovidianas nos dois poemas, não há muita influência dos estilos poéticos clássicos.

Allegro é o homem hedonista, o amante da vida e de seus prazeres. O poema elogia a luz do dia e, na abertura, a meia-noite mais negra e a melancolia são descartadas em favor da alegria, prole do amanhecer. Por outro lado, o Penseroso é o homem melancólico, pensativo e solitário. Ele gosta da noite nos detalhes mais precisos e preciosos.

Enquanto os poemas gêmeos conversam entre si, “Lycidas” parece intervir em ambos, perguntando – e tentando responder a – algumas questões existencialmente retóricas. No momento em que Milton escreve “Lycidas”, decide lamentar a morte de um amigo e poeta. Para tal empreendimento, escolhe o anonimato pastoral: a identidade do escritor é transfigurada para que ele se torne um pastor grego chorando a perda de um companheiro. Na introdução do poema, diz a seus leitores que vai usar a triste ocasião para prever a ruína do clero corrompido. Infelizmente, a morte poupou alguns membros impuros do clero, mas afastou um jovem promissor e, diante desse mistério, Milton busca no poema resposta a uma pergunta dramática (ou talvez, capciosa): Qual é o valor do estudo e da autodisciplina, se se pode morrer antes de colocar um e outro em prática, no uso cotidiano de uma vida cristã?

Milton chama a convenção e a tradição de falsas suposições, não em razão de si mesmas, mas porque nossos pensamentos são frágeis. Nesse sentido, a estrutura de “Lycidas” é um bom exemplo do grande estilo do poeta: beleza sonora, imagens abundantes, interposição de uma sintaxe fluida e de uma sintaxe “conturbada”. No que diz respeito aos modelos, Teócrito e Virgílio servem como contrapartes clássicas das quais o poema se desvia. Parece que Milton aprendeu com Ovídio que a substância épica se afasta do tom poético e se mistura a ele para formar um todo de muitas partes.

Os limites formais de “Lycidas”, sua mudança de orador, e os poemas gêmeos têm muito em comum. No nível do processo, a qualidade dialógica dos poemas gêmeos parece ser resolvida em “Lycidas” como uma síntese em perspectiva. Vale dizer que os gêmeos são mais do que meros encantamentos e também muito mais que os subprodutos acabados da

fantasia. A posição intermediária, na poesia de Milton, desses três poemas lhes garante um lugar liminar, porque a substância épica da vida, suas origens, morte e arte serão posteriormente tratadas pelo poeta com mais tenacidade em seus poemas longos.

#### 4. LONGOS FINS

No momento em que os poemas coletados de Milton foram publicados, em 1645, ele estava tão envolvido na redação de tratados em prosa que pouquíssimos novos poemas foram escritos até o ano de 1667, quando *O paraíso perdido* foi publicado pela primeira vez. Um dos raros poemas desse meio tempo é o soneto “Achei que vi minha falecida e santa esposa”, por ocasião da morte de sua segunda esposa, no qual a amada foi retratada como uma santa no céu. Quando ele “viu” seu brilho, ela se recusou a abraçá-lo; então o poeta acordou e foi trazido de volta à sua noite, à sua cegueira. Embora ele não tenha feito a comparação com um mito favorito de sua juventude, Orfeu e Eurídice na versão ovidiana, a história vem à mente de forma imediata.

Os poemas mais longos de Milton foram publicados tarde na sua carreira, mas foram definitivamente um produto de seus primeiros e últimos anos de maturidade. Muitas anotações atestam que *O paraíso perdido* estava em processo de ganhar forma desde 1640.

O esquema geral de *O paraíso perdido* pode ser resumido como a tentativa do poeta de justificar os meios de Deus para com o homem. Nesse sentido, o próprio Milton afirmou no argumento do livro I que tudo na epopeia se resumia “à desobediência do homem e à perda do Paraíso em que ele foi colocado”. O poema é sobre perda: a perda da inocência, a perda do Éden e uma perda que é uma transformação da ideia da morte. O paraíso estava perdido, mas Milton sugere que um paraíso interno, e possivelmente mais feliz, poderia ser construído.

A música das esferas de *O paraíso perdido*, representada por Urania ou pelas alusões a Orfeu, não tem a razão temática que tinha nos poemas mais curtos. Essa música adquiriu uma dimensão cheia de ansiedade e tensão. A harmonia das esferas na mitologia pagã não era tão radical como é agora em sua representação totalmente cristianizada.

Se Milton pensava anteriormente que essa harmonia poderia ser executada como um eco ou em contraponto, ele percebeu que esse cântico sagrado é aquele que o livro do Apocalipse anunciou. Para participar da música cristã das esferas, para ser reabsorvida no coro celestial, a voz do

sujeito/poeta tinha que ser transcendida e incorporada à voz do Todo-Poderoso. Uma renúncia cristã completa da vida seria o único caminho para um lugar/momento em que se poderia ouvir a música celestial.

Ao tentar justificar os meios de Deus para com o homem, Milton esperava ansiosamente ter mais sucesso com a salvação das almas. E essa esperança de salvação foi novamente articulada, agora no breve poema épico. Em *O paraíso reconquistado*, um poema preocupado com a resistência triunfante de Jesus à tentação, os escrúpulos antipagãos do poeta estão na vanguarda.

Se a recuperação do paraíso no primeiro poema épico foi manchada pela filosofia pagã da redenção e da busca interior pelo que havia sido perdido, no curto poema épico finalmente é negligenciado todo o corpo da filosofia pagã e oferecido ao cristão o paraíso totalmente recuperado: Cristo foi tentado, resistiu à tentação e nos devolveu um novo paraíso na geografia celestial.

Milton transmite *n'O paraíso reconquistado* seu tratamento mais brilhante e complicado das virtudes (cardinais) cristãs, a justiça, a fortaleza, a prudência e a temperança. O conflito sobre Orfeu e sobre as musas de *O paraíso perdido* parece ter sido resolvido por negação, ou talvez por uma renúncia totalmente cristã. O poeta feroz – e humildemente – assume que o *telos* da vida humana é divino, e não interior como o de Orfeu. O que isso significa é um padrão sobre-humano ainda mais difícil. É por meio da resposta de Cristo a Satã, na tentação pelo poder e pela autoridade do conhecimento, que o conflito e a ansiedade iniciais são resolvidos em termos relativos.

A graça é justificada como um movimento divino. Na dialética entre o conhecimento externo e a compreensão interior, o mistério cristão da luz, graça e fé em Deus deve elevar-se sobre a incerteza, a inquietação e a superficialidade. O grito de segurança cristã no Livro de Jó de Milton, *O paraíso reconquistado*, é composto por ambiguidade. Desde o final de *O paraíso perdido*, essa segurança depende de seu canto “com voz mortal”, que é ao mesmo tempo uma voz que reconhece prudentemente seus limites e uma voz que participa de fragilidade e de erro.

Do mesmo modo, um significado paradoxalmente duplo marca a tragédia bíblica de Milton: *Sansão Agonista* invoca um paralelo estrutural que relaciona Orfeu a Sansão. A relação é uma (re)encenação dos gritos angustiados dos falantes cegos. Se o fracasso de Orfeu é avaliado como uma espécie de cegueira, falta de luz celestial, o cansado Sansão da tragédia

marca o recuo ou o retorno da cegueira à cegueira e aponta facilmente para uma oscilação incessante entre desespero e confiança.

Cedo e tarde, a percepção de Milton sobre o Orfeu de Ovídio une os papéis mitopoéticos do poeta arquetípico e os conflitos poéticos do humanista moderno, o que talvez explique o poder que Orfeu reivindica sobre a imaginação do poeta, mesmo até a sua última, desencorajada referência ao cantor no livro 7 d' *O paraíso perdido*. A rede de conexões imaginativas, destinerrantes e interpretativas do mito de Orfeu – em sua face ovidiana – nos poemas mais longos de Milton é definitivamente apaixonada. O poeta arquetípico parece exercer seu poder menos na poética e na poesia miltoniana e mais na psique do homem intelectual renascentista.

## 5. SOBREVIDA

De novo, n' *O paraíso perdido*, Milton aborda uma queda que é tão radical quanto qualquer coisa em Ovídio: a metamorfose do bem em mal. Como em Ovídio, a linguagem de Milton une contrários: por exemplo, palavras isoladas – luxuriante [wanton] e erro –, palavras que contém significados opostos indicam mundos caídos e simultaneamente não caídos.

A intertextualidade assume a força do destino: semelhanças sinistras entre a Eva de Milton e o Narciso de Ovídio fazem a queda parecer inevitável desde o início. Enquanto as formas ovidianas o ajudam a imaginar até que ponto o bem se tornou mal – ou foi na direção dele –, elas também sugerem que a cadeia de causalidade e prefiguração poderia ter sido quebrada, que a história poderia de fato ter sido reescrita e recebido outro fim. O verdadeiro desafio no poema não é nos dizer o que aconteceu (o que todos nós já sabemos) ou justificar as suas causas (isso que Milton faz de forma mais complexa do que outros escritores), mas estimular-nos e libertar-nos de nossa presciência, ajudando-nos a imaginar outras possibilidades, outras destinerrâncias.

Especialmente em *O paraíso perdido*, as formas ovidianas não são subtextos pagãos usados para detalhar as lacunas do *Gênesis* e provar a superioridade geral do mito cristão, mas uma parte crucial do uso que Milton fez de seu próprio ato de criação para explorar os limites da mudança e as fronteiras da liberdade.

Ele alcançou a maior metamorfose de todas quando respondeu a materiais ovidianos em uma narrativa que nos convida a repensar a queda

do homem, os percalços da Revolução Inglesa e a responsabilidade de todo herdeiro com relação à sua herança.

Ovídio e Milton, legatários de tradições tão diversas e distantes no tempo, encontram-se finalmente no espaço de recriação genérica (ambos questionam o gênero épico a ponto de transformá-lo radicalmente), no espaço de recriação das origens em inícios bem localizados e no espaço de recriação da promessa de um futuro (pessoal ou nacional) itinerante, destinerrante e luxuriante.

Tão erradamente luxuriante (viçoso, opulento, exuberante) como o estado de obra perfeita aludido por Pessoa. Ou tão luxuriantemente errada (desviada, desencaminhada, extraviada) como o estado perfeito da obra em destinerrância, no caso em questão, a obra de Milton. De volta ao início: o modelo “clássico” para o poeta português assume muitas formas. Por exemplo, num texto sobre o bardo, afirma: “Milton, que é o classicismo, é a decadência; a força desintegradora” (BOTHE, 2013, p. 179). No sentido de Pessoa, a obra de Milton também é perfeita porque é desintegradora, ou seja, constrói algo sempre novo a partir de material (pré)existente. Em outras palavras, *ex nihilo nihil fit*, uma expressão latina que significa nada surge do nada.

---

## REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Madalena Lobo. Fernando Pessoa: entre Milton e Shakespeare. *Revista Estranhar Pessoa*, n. 3, out. 2016.
- BOTHE, Pauly Ellen. *Apreciações literárias de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2013.
- DERRIDA, Jacques. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- DERRIDA, Jacques. *Paper machine*. Stanford: Stanford University Press, 2005.
- KILGOUR, Maggie. *Milton and the Metamorphosis of Ovid*. Oxford: Oxford UP, 2012.
- MILTON, John. *John Milton: Paradise Regained, the Minor Poems and Samson Agonistes*. New York: The Odyssey Press, 1937.
- MILTON, John. *The Complete Works of John Milton*. 4 vols. Oxford: Oxford University Press, 2014.

PATRÍCIO, Rita. *Episódios: Da Teorização Estética em Fernando Pessoa*. Famacão, Edições Húmus, 2012.

PESSOA, Fernando. *Apreciações literárias de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2013.

TAYLOR, Anthony Brian (Ed.). *Shakespeare's Ovid*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

*THE ENGLISH Standard Version Bible: Containing the Old and New Testaments with Apocrypha*. Oxford: Oxford UP, 2009.

Recebido: 5/10/2020

Aceito: 27/5/2021

Publicado: 22/12/2021