

Prefácio

Eis aqui os *Poemata* de John Milton em edição que traz sua primeira tradução em língua portuguesa. Assim, trasladam-se estes poemas em latim e em grego para um idioma diferente do inglês, em que já se dispõe de sua transposição em prosa e verso. Vindo a lume no ano em que se celebra o quadricentenário de nascimento do poeta londrino, este livro tem dois objetivos principais: divulgar esta parcela da obra de Milton por seu valor estético e, ao fazê-lo, contribuir para as discussões acerca da dimensão teórica da literatura miltoniana.

Para tanto, esta tradução foi feita em versos, de modo a atender ao pressuposto miltoniano de que a arte é um meio de levar ao leitor temas e modos de teoria. Ao optar por produzir uma edição comentada que conta com um estudo introdutório e um estudo final, busco, ainda, ampliar os meios de leitura dos sentidos, não raro complexos, que permeiam os *Poemata*, certo de que, uma vez conhecido o contexto de sua produção e os seus traços estilísticos, o entendimento destas peças poéticas tende a tornar-se mais prazeroso e profícuo. Por conseguinte, esta edição não se quer reprodução de alguma das edições inglesas já disponíveis, mas, algo ousada, insta sugerir-se como nova em sua organização e no aparato teórico em que traz, de maneira crítica, revisões da bibliografia clássica e apontamentos relativos a estudos recentes.

Cumprе dizer, ainda, que, embora compostos em latim e em grego, os *Poemata* consistem em objeto de estudo da literatura inglesa moderna, pois, situada no período que se costuma denominar início da modernidade, seu estilo mostra-se repleto dos *topoi* da literatura em vernáculo, que lhe são estruturantes. Por esse mesmo motivo, concernem também ao interesse dos latinistas especializados em neolatim, e não deixam de ser relevantes para os acadêmicos de outras áreas, como a teologia, a história e a filosofia, que cá podem vislumbrar aspectos do pensamento e das idéias em voga nos setecentos.

Por outro lado, precisamente por terem sido compostos em línguas clássicas, estes poemas demandam do tradutor pesquisa mais abrangente e aprofundada, bem como a colaboração imprescindível de professores de latim e de grego. Para a realização desta obra, portanto, pude valer-me com júbilo do diálogo com latinistas e helenistas, o que resultou, ainda, no estudo final, escrito em especial para esta edição, em que se trata com maior detalhamento da relação entre Milton e Estácio, de modo a revelar a riqueza da interlocução entre searas congêneres das humanidades. Assim, agradeço imensamente à Fernanda Messeder, pela autoria deste estudo final e pelo privilégio de nossa coexistência, propícia também a esta tradução.

Rendo meus sinceros agradecimentos, igualmente, ao Professor Johnny Mafra, com quem estudei latim por um ano e filologia românica por mais um semestre, durante meu curso de graduação na PUC-Minas. Dispôs-se ele a reunir-se comigo por diversas horas, quando discutimos aspectos da minha tradução do latim de Milton, a qual ele ajudou-me a revisar, contribuindo para seu resultado final com valiosas sugestões sempre expressas com rigor e erudita tranqüilidade, livre de afetações acadêmicas. Trabalho semelhante, desta vez relativo à minha tradução do grego, foi feito por Teodoro Rennó Assunção, Professor de língua e literatura grega na FALE-UFMG, a quem sou grato pelo olhar atento, a generosidade e a rigidez que, observadora dos Antigos, não impede o interesse pelo que é moderno. Da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais veio-me ainda o auxílio de Teresa Virgínia Ribeiro Barbosa, cuja especialidade, o drama ático, e cujo interesse na obra de Shakespeare motivaram a nossa proveitosa interlocução. Quanto ao presente livro, sou grato à atenção com que Virgínia leu os comentários que ora se apresentam, aos quais fez sugestões precisas, correções necessárias e, ainda, presenteou-me com valiosas observações pontuais acerca do grego e de minha tradução. Docente e diretor da mesma instituição, o Professor Jacyntho Lins Brandão também me cedeu parte preciosa de seu tempo, quer em diálogos filológicos, quer em leituras e observações acerca de partes dos estudos que ora se apresentam. Pela leitura inicial do estudo introdutório e pelo encorajamento intelec-

tual que há muito me concedem, agradeço também aos amigos Audemaro Taranto Goulart e Márcia Marques Moraes. Pelo incentivo, manifesto minha gratidão ao poeta Ivo Barroso, sempre pródigo em sua atenção para com as minhas traduções. Para a bibliografia atualizada, contei com o auxílio, indispensável para forma final deste livro, de Érika Vieira, para o acesso a artigos de periódicos internacionais, e de Jefferier Kirley, relativamente ao material em hebraico.

Em especial agradeço à equipe editorial da Tessitura, que compreende a importância da literatura para, assim, produzir edições que sejam compatíveis com ela, o que perpassa da escolha dos manuscritos, das sugestões e do apoio advindo dos irmãos Vasconcelos Barros até o projeto gráfico, incluindo-se neste a capa e a diagramação, de Milton Fernandes Rocha Junior. A estes se acrescenta a atenção da Zara Figueiredo, leitora amiga, responsável pela revisão final, e o zelo rigoroso de Everton da Silva Natividade, a quem Fernanda e eu agradecemos pela revisão do estudo final.

Espero, pois, que todo este trabalho conjunto possa contribuir com a leitura e os estudos da poesia de John Milton e, sobretudo, que possa proporcionar ao leitor o prazer estético, que é a razão de ser da literatura e o prêmio maior dos que se enveredam pelos meandros do pensamento vertido em arte.

Erick Ramalho

Belo Horizonte, maio de 2008



Estudo Introdutório

Os *Poemata* constituem uma parte importante, embora não central, das obras completas de John Milton, pelo que contribuem para a formação do *corpus* dos estudos críticos da miltoniana, assim como se fazem objeto de admiração e de interesse na seara dos estudos novilatinos. Conhecem estas peças e estudam-nas os maiores especialistas nos escritos miltonianos e acadêmicos de outras áreas, como os clacissistas.¹ O leitor comum sói apreciar sua beleza distinta, quando lhes é devidamente apresentado, o que, entretanto, ocorre com pouca frequência, sobretudo se comparado ao restante da obra do poeta londrino, ainda não satisfatoriamente disseminada fora dos países de língua inglesa.

Em uma análise das qualidades dos versos que compõem tal obra, cumpre dizer com W. V. Moody que, embora produzidos no âmbito escolar e acadêmico do jovem Milton, os *Poemata* não devem ser considerados meros exercícios didáticos (*taskverse*) de um vate adolescente, mas o resultado do “entusiasmo primeiro de sua mente”.² De fato, o engenho e a técnica, já vigorosos, veiculam ali, por vezes, temas e modos que Milton, posteriormente, preferiu considerar como expressões de sua juventude frente à maturidade intelectual que atingia e ao fortalecimento de seus ideais puritanos. Por consequência, isso explica os versos da peça *A John*

¹ Dentre os clacissistas, é eminente a figura de Dana F. Sutton, que, além de ter-se dedicado a temas como o drama satírico, estuda a literatura novilatina inglesa. De sua autoria, confira-se o capítulo *In Quintum Novembris, Anno Aetatis 17* (1626): Choices and Intentions (In: Gareth L. Schmeling [ed.] *Qui Miscuit Utile Dulci. Festschrift for Paul Lachlan MacKendrick on his 85th birthday*. Chicago: Bolchazy-Carducci Publishers 1997. pp. 349-375). Para um exame detalhado da recepção da literatura de Milton até a primeira metade do século XX, consulte-se J. E. Thorpe (*Milton Criticism: Selections from Four Centuries*. London: Routledge & K. Paul, 1951).

² MOODY, William Vaughn. *The Complete Poetical Works of John Milton*. Cambridge Edition. Boston and New York: Houghton, 1924, p. 319.

Rouse, Bibliotecário da Universidade de Oxford (*Ad Ioannem Rousium Oxoniensis Academiae Bibliothecarium*), compostos *a posteriori*, para a segunda edição dos *Poemata*, em que o vate de Londres descreve a obra, não sem uma expressão retórica, como oriunda de uma “mão jovem [...] zelosa, contudo não de um nímio poeta” (“*Quam manus [...] Iuvenilis [...] Sedula tamen haud nimii Poeta*”; vv. 3-5). Ali também se explica a adição, ao final de sua sétima elegia, de tema amoroso, dos versos que justificam o vigor da expressão pela juventude, que cederia lugar ao distanciamento emocional e intelectual: “*Haec ego mente olim laevâ, studioque supino / Nequitiae posui vana trophaea meae. / [...] Donec Socraticos umbrosa Academia rivos / Praebuit [...] Protinus extinctis ex illo tempore flammis, / Cincta rigent multo pectora nostra gelu / Unde suis frigus metuit puer ipse Sagittis, / Et Diomedeam vim timet ipsa Venus.*” (vv. 1-2 e 7-10); [“Estes versos, com mente adversa, ao afeto dado, / Verti, outrora — adornos da indolência —, / [...] A umbrosa Academia rios socráticos trouxe-me [...] / Desde então, daquela época extintas as flamas / Rijo é o peito meu, com gelo em volta, / Frio que Cupido pelas flechas suas receia. / Vênus teme mi’a força de Diomedes”].

Com efeito, estas peças prescindem da adjetivação de *iuuenilia* como forma de justificar-lhe o valor estético dirimindo algumas de suas falhas, embora assim bem descreva a produção inicial do poeta em formação. Constituem-se um conjunto autônomo de peças poéticas de vigor próprio que proporciona raro prazer de leitura em sua realização de um estro inglês nas línguas emprestadas aos clássicos da Antigüidade, embora não sem liames intrínsecos com o restante da obra de Milton, que ainda estava por atingir seu ápice com *Paraíso Reconquistado* (*Paradise Regained*) e *Sansão Lutador* (*Samson Agonistes*), além do *Paraíso Perdido*.

Por conseguinte, os méritos literários dos versos em latim e em grego de Milton são hoje reconhecidos em suas minúcias pelos principais especialistas contemporâneos na obra do poeta, como, por exemplo, John Carey, John Shawcross, Stanley Fish, Alastair Fowler e J. K. Hale. Desses, Fowler e Carey co-editaram os *Poemata* junto às peças miltonianas compostas em inglês e classificadas pela crítica como poemas mais breves (*shorter poems*) ou poemas meno-

res (*minor poems*), ao passo que Hale organizou, com sua própria tradução, uma seleta de escritos latinos, em verso e em prosa, do poeta de Londres, intitulando-a *John Milton, Latin Writings*. Em separado, as peças *Ao pai* (*Ad Patrem*), *Para o Cinco de Novembro*. *Aos dezessete anos de idade*. (*In Quintum Novembris. Anno aetatis 17*), *Manso* (*Mansus*) e *Epitáfio de Dámon* (*Epitaphium Damonis*) são aquelas sobre as quais incidem com maior frequência o olhar examinador dos especialistas e os olhos curiosos do leitor comum.

Anteriormente, contudo, a opinião crítica em relação aos *Poemata* oscilava, no período superior a três séculos após a morte do poeta, entre a áspera desaprovação purista do professor de grego setecentista Charles Burney e a exaltação de seus efeitos literários por Hale,³ em particular, com respeito ao epigrama *Contra o gravador de sua efigie* (*In Effigiei Eius Sculptorem*). Embora o crítico tenha claras as restrições miltonianas alhures, como se pode observar nos comentários da presente edição à paráfrase feita por Milton do Salmo CXIV, explana, por exemplo, a adoção da sintaxe e do léxico escolhidos pelo poeta e, refutando os críticos severos, afirma que, “Conseqüentemente, parece-me que Milton é de fato bem sucedido quanto ao principal desígnio de um epigrama da forma que ele usa” – qual seja, a de uma estrutura dúplice, em que a segunda parte reforça e amplia o efeito da primeira, conforme descritos nos comentários a esta peça apresentados no presente volume.

Com efeito, nestes usos miltonianos, o latim e o grego apresentam-se em suas respectivas feições típicas do início da modernidade,⁴ conforme difundidos pelo pensamento humanista dos renascentistas, o que os torna, por conseguinte, distintos tanto

³ HALE, J. K. Milton's Greek Epigram. *Milton Quarterly*. Milton Quarterly 16 (1), 8–9, March 1982. A crítica de Burney ao grego de Milton é explanada nos comentários, na presente edição, à paráfrase miltoniana do Salmo CXIV e ao epigrama *Contra o gravador de sua efigie*.

⁴ Assim como nas áreas de história, sociologia e filosofia, os estudos de língua e literatura inglesas adotam, com frequência cada vez maior, a denominação “início da modernidade” relativamente ao período que vai do século XV ao início do século XVIII. A denominação ora adotada apresenta ao menos duas características que a distinguem do termo “Renascimento”, o qual complementa: 1)

das formas lingüísticas dos antigos quanto da prática medieval. O latim desse período denomina-se neolatim, neolatim renascentista, ou, ainda, latim humanista, ao passo que o grego descreve-se como sendo um amálgama do grego bizantino (também chamado grego medieval) e do grego helenístico sob a crescente influência da pronúncia difundida por Erasmo de Roterdã. Contudo, o uso do idioma helênico por Milton revela, por vezes, uma mescla de formas do jônico antigo e de um ático permeado de neologismos e vocábulos cunhados, não sem causar certa estranheza, pelo próprio poeta. Para os presentes propósitos, cumpre assinalar que não raro se refere a essas línguas antigas, nesses estágios modernos, tão-somente como latim e grego, o que essencialmente elas são, mes-

permite vislumbrar de modo mais claro as relações entre o Renascimento propriamente dito, o final dos setecentos e a época atual, pelo que se assinala o século XXI como a representar, com efeito, o momento tardio da modernidade que então se iniciava; 2) evita o emprego errôneo, e há muito combatido, da noção de renascença como a subjazer a idéia, devidamente debelada, de que a Idade Média teria sido marcada pelas “trevas” do conhecimento anterior às leituras modernas dos clássicos propaladas pelo Humanismo. Desse modo, o termo “início da modernidade” designa os séculos entre o final da Idade Média (às vezes considerado ainda no século XIV) e o início dos oitocentos, e define-se pela convergência de inovações lingüísticas e estético-literárias, as quais são de interesse maior para o estudo da poesia, e os elementos herdados da Idade Média, de modo consciente (como as citações que Milton faz de Chaucer) ou como parte de um ambiente cultural enraizado nos achados medievais. Já o termo “Renascimento”, e aqueles que dele derivam, como “renascentista”, refere-se propriamente a características específicas que marcaram questões de inovação técnica — como seria o caso das técnicas de pintura de Da Vinci ou do desenvolvimento do soneto por Petrarca, bem como de sua assimilação e renovação no soneto inglês pelos poetas Sir Thomas Wyatt e Henry Howard, Conde de Surrey — ou aos aspectos culturais específicos do início da modernidade. Sobre o tema, além de grande parte da bibliografia ao final deste volume, consultem-se Wiesner-Hanks, Merry E. *Early Modern Europe, 1450—1789. Cambridge History of Europe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Cameron, Euan (ed.) *Early Modern Europe. An Oxford History*. Oxford: Oxford University Press, 1999. *The Cambridge History of Early Modern English Literature*. The New Cambridge History of English Literature. Loewenstein, David and Mueller, Janel (ed.) Cambridge: Cambridge University Press, 2005. E, também, Mercer, Christia and O'Neill, Eileen. *Early Modern Philosophy Mind, Matter, and Metaphysics*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Marino, John A. *Early Modern Italy 1550-1796*. Oxford: Oxford University Press, 2005.

mo nessa sua vigência posterior e, também, de acordo com as denominações empregadas pelos próprios humanistas que as utilizavam para a expressão de seu pensamento e de seu engenho. As suas denominações específicas, denotativas da condição moderna dos usos renascentistas dessas línguas, são cá empregadas apenas quando fundamental para diferir-lhes as características daquelas antigas, das línguas clássicas, de modo a denotar o uso poético que Milton delas faz.

De fato, para usufruir do prazer e do conhecimento desta modernidade poética, instituída nas línguas antigas, convém saber as origens dos *Poemata*, o contexto de sua publicação e as suas características lingüísticas e literárias mais relevantes, a começar de sua edição primeira.

1. As primeiras edições, o estabelecimento do texto e alguns pormenores

Compostas desde os primórdios da vida literária de Milton, estas peças em latim e em grego foram coligidas por ele próprio em 1645, quando estava para completar trinta e sete anos de vida. Para assegurar-se da qualidade de impressão de sua obra, o poeta trabalhou com Humphrey Moseley, experiente profissional conhecido por seus serviços na publicação e na venda de livros desta natureza. Milton e Moseley decidiram que a obra consistiria na reunião de poemas previamente impressos em folhas separadas, assim como daqueles que existiam apenas nos manuscritos do autor. Desses, alguns chegaram aos nossos dias em suas formas primeiras, como se observa no Trinity MS, ou seja, nos códices cujo nome advém do *college* da Universidade de Cambridge onde foram encontrados.

Reunidos os versos em um volume único, decidiu-se pela divisão da obra em dois livros com folhas de rosto próprias para cada um, à maneira de capas internas. O primeiro destes livros trazia os poemas em inglês e em italiano, enquanto os versos em latim e em grego formavam o segundo, com paginação indepen-

dente, iniciada na primeira de suas oitenta e oito páginas, apresentado como *Ioannis Miltoni, Londinensis, Poemata: quorum pleraque intra annum aetatis vigesimum conseripsit* (Os Poemas de John Milton de Londres: a maior parte dos quais composta até o seu vigésimo ano de vida).

Registrado aos seis de outubro de 1645 na London Stationer's Company, que era a instituição governamental responsável pelo controle de publicações, o volume único tornou-se público aos dois de janeiro de 1646. Atualmente referido com maior frequência como *Poems 1645*, foi impresso em formato in-oitavo (possuía 13 cm de largura por 18 cm de altura aproximadamente) e trazia estampado em sua capa o título que omitia os versos compostos tanto em grego como em italiano, certamente devido ao seu menor número: *Poems of Mr. John Milton, both English and Latin, compos'd at several times. Printed by his true Copies* (Poemas do Senhor John Milton, tanto em inglês quanto em latim, compostos em épocas diversas. Impressos a partir de suas cópias legítimas).

A expressão "*true copies*" refere-se ao fato de que Moseley utilizou os manuscritos de Milton com as devidas emendas feitas pelo poeta para fins de publicação, o que assegura a autenticidade do texto em sua melhor versão, um procedimento de importância ainda maior em uma época em que edições publicadas sem a autorização do autor, ou até mesmo sem o seu conhecimento, não era uma prática incomum.⁵

A capa ainda trazia a informação de que alguns dos versos ingleses ali impressos haviam sido musicados (*set in Musick*) por Henry Lawes, da capela do King's College, na Universidade de

⁵ Recorde-se que exemplares dos *Amores* de Ovídio transpostos para o inglês pelo dramaturgo Christopher Marlowe, contemporâneo de Shakespeare, foram publicados e vendidos sem o conhecimento do tradutor. A circulação e a impressão à época de manuscritos de poemas líricos são objeto do estudo de Arthur F. Marotti no livro *Manuscript, Print, and the English Renaissance Lyric* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1995), em que também se investigam formas populares de difusão de versos, com aqueles gravados com alfinete ou diamante em vidros de janelas, em árvores e, mesmo, nos dutos de dejetos da cidade de Londres (p. 3) os quais contribuem, por conseguinte, para a configuração de um ambiente cultural favorável ao exercício e à recepção do texto literário.

Cambridge, e por um dos músicos que compunha peças e as executava, ele próprio, em sessões privadas para o rei e a sua corte (*His Majesties private Musick*). Trazia ainda uma citação das *Bucólicas* virgilianas — “[...] *Baccare frontem \ Cingite, ne vati noceat mala lingua future*” (7. 27-28) [“Mas, se ele me louvar demais, de nardo a fronte \ Cingi-me, e escape à má língua o futuro vate”. Tradução de Raimundo Carvalho] —,⁶ além do aviso de que a obra, aprovada pelo governo (*printed and publish’d according to Order*), fora impressa por meio do trabalho de Ruth Raworth, para que Humphrey Moseley vendesse os exemplares em sua loja, localizada no átrio da St. Paul’s Cathedral, em Londres.

Milton ainda veria a publicação da segunda edição dos *Poems*, vinda a público em 1673, já com as complicações renais que, advindas da gota que há muito lhe acometia, o levariam à morte aos oito de novembro de 1674 — então se dedicava o poeta à segunda edição do *Paraíso Perdido*, a qual apresenta uma divisão em doze cantos em vez dos dez cantos originais. A edição de 1673 dos *Poems*, revista e aumentada, fez-se pública também sob os auspícios de Moseley, que inscreveu na capa os dizeres: *Poems, &c., upon Several Occasions. By Mr. John Milton: both English and Latin, &c. Composed at several times. With a small Tractate of Education. To Mr. Hartlib. London, Printed for Tho. Dring, at the White Lion, next Chancery Lane End, in Fleet Street. 1673* (Poemas, etc. de diversas ocasiões. Do Senhor John Milton: tanto ingleses quanto latinos, etc. Compostos em épocas diversas. Com um pequeno Tratado de Educação. Ao Senhor Hartlib. Londres, Impresso por Thomas Dring, em White Lion, frente ao Chancery Lane End, na Rua Fleet. 1673).

A edição de 1673 não contém prefácio algum e sequer reproduz aquele que Moseley escrevera para a edição primeira no qual apresenta as qualidades do autor cujos versos não vêm “[...] sem as mais elevadas recomendações e o aplauso dos Acadêmicos mais doutos [*learnedest Academicks*]”. Por outro lado, trazia novamente a seção de abertura da primeira edição com versos lauda-

⁶ VIRGÍLIO. *Bucólicas*. (Edição bilíngüe). Tradução de Raimundo Carvalho. Tradução de Odorico Mendes. Belo Horizonte: Tessitura Editora e Crisálida, 2005.

tórios advindos dos punhos de poetas amigos de Milton, excertos dos quais, relevantes para o entendimento dos *Poemata*, reproduzem-se nos comentários da presente edição. Ademais, em ambas as edições dividiam-se os *Poemata* em duas seções, latinamente denominadas livros, a saber, o *Elegiarum Liber*, ou Livro de Elegias (forma com que se tornou conhecido o título grafado em 1645 como *Elegiarum Liber Unus*, ou Livro único de elegias), e o *Sylvarum Liber*, ou Livro de Silvas, com peças compostas em metros vários.

Nessas duas seções, os *Poemata* sofreram acréscimos e pequenas revisões na edição de 1673, delas incumbindo-se Moseley, oralmente instruídas que foram por Milton, que se encontrava destituído por completo de sua visão desde 1652 — recorde-se, a propósito, que, noite a noite, o *Paraíso Perdido* foi ditado, e não escrito, pelo poeta. Transpuseram-se outrossim as correções assinaladas na errata impressa na primeira edição, além de outras, pontuais, que alteravam alguns vocábulos ou mesmo sintagmas inteiros, sobretudo com o intento de corrigir alguma impropriedade da métrica (veja-se, por exemplo, o problema com o uso de *quotannis* na *Elegia Quinta*, conforme explanado nos comentários do presente volume) ou de reformular um verso (como se nota, consoante os comentários à presente edição, na substituição pelo poeta do quarto verso da peça sem título conhecida como “O filósofo para certo rei...”). Na edição de 1673, os poemas *Apólogo do campônio e do senhor* (*Apologus de Rustico et Hero*) e *A John Rouse, Bibliotecário da Universidade de Oxford* (*Ad Ioannem Rousium Oxoniensis Academiae Bibliothecarium*) foram acrescentados ao Livro de Silvas, no qual também se inseriu o epigrama grego *Contra o gravador de sua efigie* (*In Effigiei Eius Sculptorem*), que aparecia sob o retrato do poeta no frontispício da edição de 1645. Diferentemente dos poemas em inglês, diversos dos quais haviam sido publicados em separado antes de 1645, o *Epitáfio de Dámon* é a única peça dos *Poemata* que anteriormente à primeira edição viera a público, embora por meio de um reduzido número de exemplares cuja impressão fez-se pelo próprio poeta.

Desde o século XVII, fizeram-se pouquíssimas edições separadas dos *Poemata*, como passaram a ser conhecidos estes versos, tendo sido prática mais comum coligi-los ou em coletâneas

dos versos latinos de Milton, como nas edições de Walter Mackellar e na supracitada de J.K. Hale, ou em antologia de seus poemas breves,⁷ ou, ainda, nos volumes de suas obras completas. Assim o fizeram seus primeiros editores, dentre os quais é vultoso o trabalho de Thomas Warton, que preparou o texto original em um volume em que ainda escreveu detida introdução e preciosas notas acerca dos poemas em latim, às quais o helenista Charles Burney, na reedição de 1791, após o falecimento de Warton, acrescentou anotações relativas aos poemas em grego.

Outra edição fundamental, elaborada nos moldes do trabalho crítico-textual de Warton, mas acrescida dos avanços filológicos florescidos no século XIX, quando saiu do prelo, é a de David Masson, que foi professor de retórica e de literatura inglesa na Universidade de Edimburgo, vindo a tornar-se também respeitado biógrafo de Milton. São também importantes as edições produzidas ao longo do século passado de John Carey e Alastair Fowler (em conjunto) e aquelas, muito difundidas nos Estados Unidos da América, de Helen Darbishire e de Walter MacKellar. Já a primeira das transposições dos *Poemata* para a língua inglesa foi editada por William Hayley em 1808, depois que o tradutor, o poeta William Cowper, já havia falecido.⁸

⁷ Dentre os quais se incluem os sonetos, os poemas *Lícidas*, *L'allegro* e *Il Penseroso* (os dois últimos escritos em inglês, apesar dos títulos italianos) e a obra, impressa em 1637, sem indicação de autor ou título, mais conhecida como *Comus*, embora sua denominação mais apropriada seja *Uma mascarada apresentada no Castelo de Ludlow* (*A Masque Presented at Ludlow Castle*) — advém o título da apresentação da mascarada no manuscrito, qual seja, *A Masque Presented at Ludlow Castle, 134: on Michaelmasse Night, before the Right Honorable John Earl of Bridgewater, Lord President of Wales*.

⁸ WARTON, Thomas (ed.). *John Milton's Poems Upon Several Occasions, English, Italian, and Latin, With Translations. With Notes Critical and Explanatory, and Other Illustrations*. 2nd Edition (Appendix Containing Remarks on the Greek Verses of Milton by Charles Burney). Oxford, 1791. MASSON, David (ed.). *The Poetical Works of John Milton: Edited, with Introductions, Notes and an Essay on Milton's English*. London, Macmillan, 1874. CAREY, John and FOWLER, Alastair (ed.). *Complete Shorter Poems*. 2nd ed. London: Longman, 1997. DARBISHIRE, Helen (ed.). *The Poetical Works of John Milton*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1952-1955, e, em particular, também sob os auspícios de Darbishire, *The Poetical Works of John Milton: With Translations of the Italian, Latin and Greek Poems from the Columbia University Edition*. Oxford: Oxford University Press, 1958. MACKEL-

A edição que ora se apresenta segue a prática de reproduzir-se o texto dos *Poemata* de 1673, com alterações fundamentais também naquela de 1645, sendo seu estabelecimento bastante simples, posto que cópias de ambas as edições ainda existem em excelente estado de conservação, além de suas reproduções fac-similares e dos manuscritos de Trinity com os quais algumas das peças podem ser cotejadas. Portanto, a prática filológica recomenda que se utilize o texto de 1673, que condiz com a forma final desejada pelo poeta, com as devidas correções que se verificam, em sua maioria, pelo cotejamento com a edição primeira.

Em termos filológicos, cumpre ainda lembrar que a moderna reedição de textos em latim e em grego que dispõem de uma primeira edição tende a ser prática recorrente, mais simples e mais segura do que aquela concernente aos textos clássicos. Outrossim, os seus resultados são menos propensos a causar discórdia e polêmica do que, por exemplo, o estabelecimento textual das peças de Shakespeare, repletas que estas são de indefinições relativas às diferenças entre os Fólios e os Quartos que formam o legado do Bardo, cujas peças foram publicadas em um volume único — o Primeiro Fólio — somente em 1623, tendo seu autor falecido em 1616.⁹ Ademais, “útil mesmo para os especialistas” e

LAR, Walter (ed./trans.). *The Latin Poems of John Milton*. New Haven: Yale University Press, 1930. HAYLEY, William (ed.). *Latin and Italian Poems of Milton. Translated into English Verse, and a Fragment of a Commentary on Paradise Lost by the Late William Cowper, Esqur. and Notes of Various Authors*. London, 1808.

⁹ Assim, “as regras de crítica textual elaboradas para a filologia clássica são em grande parte válidas para a edição dos textos neolatinos”, ressalva Jean-Louis Charlet, em sua concisa e relevante exposição dos preceitos filológicos acerca de documentos renascentistas, pois dispomos “dos manuscritos autografados ou, pelo menos, corrigidos ou revisados pelo autor, ou, ainda, de edições impressas”, embora possa haver complicações relativamente a manuscritos em má conservação — o que, assinala-se cá, não se aplica aos *Poemata*. (Problèmes de méthode et norms editorials dans les différents types d'édition de texts latins. In: Rhoda Schnur (ed.). *ACTA CONVENTUS NEO-LATINI BONNENSIS. Proceedings of the Twelfth International Congress of Neo-Latin Studies*. Bonn 3-9 August 2003. Medieval & Renaissance Texts & Studies 353. Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006, p. 231). Em muito facilita o trabalho filológico realizado nos textos novilatinos a própria difusão, dentre os humanistas, da prática de edição, com anotações e comentários, de textos antigos, não raro em páginas cujo centro, ocupado por uns poucos versos de um

“indispensáveis ao auxílio à leitura feita até mesmo por não-especialistas cultos [*cultives*]”, a tradução faz com que edições desta natureza sejam por bem acompanhadas do comentário dos versos, algo difundido pelos próprios humanistas em suas edições renascentistas de textos antigos.¹⁰

poema antigo, é circundado por duas ou mais largas colunas de comentários. O cuidado filológico pode ser observado também nas edições que os humanistas produziam com fins didáticos, como a edição escolar das *Silvas* (*Silvae*) de Estácio feita por Hernán Núñez Guzmán, o Pinciano, para uma análise das quais, ilustradas com trechos de sua edição, veja-se a última seção do estudo intitulado *La enseñanza del latín en la Universidad hasta el siglo XVII*, de Carmen Codoñer Merino (In: Rhoda Schnur (ed.). *ACTA CONVENTUS NEO-LATINI BONNENSIS. Proceedings of the Twelfth International Congress of Neo-Latin Studies*. Bonn 3-9 August 2003. Medieval & Renaissance Texts & Studies 353. Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006, pp. 7-26). Quanto a algumas dificuldades no trabalho editorial, confirmam-se em especial as páginas 150 e 151 do artigo “Du Cange’s Glossarium and the History of Reading” de John Considine (*ACTA CONVENTUS NEO-LATINI BONNENSIS. Proceedings of the Twelfth International Congress of Neo-Latin Studies*. Bonn 3-9 August 2003. Medieval & Renaissance Texts & Studies 353. Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006, pp. 249-258). Acerca dos problemas textuais na obra de Shakespeare, faz-se fundamental o trabalho de Stanley Wells, sobretudo a obra, em co-autoria com Gary Taylor, John Jowett e William Montgomery, *William Shakespeare: A Textual Companion* (Oxford: Clarendon Press, 1987).

¹⁰ Charlet, *Problèmes de méthode et norms editorials*, p. 234. Assinale-se, ainda, que, talvez, nunca antes as edições voltadas a um público mais amplo fizeram-se tão necessárias como contraste a leituras ideológicas, reunidas indistintamente sob a denominação de teóricas, sem preocupações editoriais e filológicas mais sérias. Tal argumento é defendido também por Leah S. Marcus em seu exame das implicações acadêmicas e populares de edições anotadas ou comentadas, pois “se os acadêmicos, estudantes e leitores comuns da modernidade fossem repentinamente privados de toda a investigação histórica, lingüística e literária que subjaz à edição *standard* de nível médio, nós nos acharíamos aleijados e desorientados. Bem podemos encontrar-nos a repetir o passado — a juntar novas edições *standard*, nem que seja apenas para termos um ponto de referência estável para futuros afastamentos dele.” (MARCUS, Leah S. *Unediting the Renaissance. Shakespeare, Marlowe, Milton*. London: Routledge, 1996, p. 4). Ademais, desde o final do século XV, “a matéria em estado bruto [*raw material*] do humanismo — a palavra escrita — encontrava-se disponível na forma de manuscritos e de impressos em quantidade maior, e com preço mais baixo, do que sempre estivera antes” (DAVIES, Martin. *Humanism in Script and Print in the Fifteenth Century*. In Jill Kraye (ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 59).

A presente edição logo se coaduna, nestes termos, com as duas primeiras dos *Poemata*, de modo que se apresentam as peças a figurar em seu todo como obra em si, agora em volume independente da outra obra, que continha os versos em inglês e em italiano, consoante a constituição final dada a ela por seu autor em 1673. Não se trata este volume, portanto, de uma antologia da produção novilatina de Milton, razão pela qual cá não se publicam os versos inseridos pelo poeta londrino nos tratados que escrevera em prosa latina (*In Salmasii Hundredam*, parte de *Defensio Pro Populo Anglicano*, obra publicada em 1651, e *In Salmasium de Defensio Secunda*, de 1654), ou postumamente encontrados, não raro de autoria duvidosa — como a peça *Carmina Elegiaca* (Versos elegíacos) e aquela conhecida pelo início de seu primeiro verso, *Ignavus Satrapam* (O [sono] indolente ao Satrapa...), os quais conviriam a coletâneas do verso latino de Milton. Ora evito, ainda, a subdivisão, criada por alguns editores, do primeiro livro dos *Poemata* em Livro de Elegias e Livro de Epigramas, agrupando-se naquele as sete primeiras peças e, neste, as últimas, que são, com efeito, menores e epigramáticas. Cá pretiro tal proposta editorial, visto que, ainda que estas peças configurem-se como epigramas, Milton preferiu colocá-las no Livro de Elegias por causa de seu metro (o dístico elegíaco), ao passo que, de modo coerente, inseriu no Livro de Silvas epigramas escritos em outros metros, os quais, contudo, não constam do Livro de Epigramas criado em algumas edições — a este respeito, consultem-se os comentários do presente volume.

Para a presente edição valho-me do texto estabelecido por Masson, cotejando-a com as principais edições dos poemas miltonianos, como as supracitadas de Carey e Fowler, Darbishire, MacKellar, Warton, Keightley e Moody, e com outras, menos importantes, como a do Reverendo H. C. Beeching.¹¹ Nestes termos, o caráter editorial da obra que ora se apresenta faz-se mais evidente nos seguintes pontos:

¹¹ BEECHING, H. C. *The Poetical Works of John Milton. Edited After the Original Texts*. Oxford, Clarendon Press, 1900.

- nova organização dos *Poemata* — fazendo-os acompanhar os de sua respectiva tradução — na condição de obra autônoma, logo, independente dos poemas em inglês e em latim no com os quais compuseram um único volume em 1645 e 1673, a diferir, pois, de uma coletânea dos versos latinos e gregos de Milton;
- atribuição do título, reduzido em relação ao original, com que a obra passou a ser conhecida, acrescentando-lhe cá o subtítulo “poemas em latim e em grego”, descritivo de seu conteúdo, ao modo de Cowper, que estipula para o Livro de Silvas o subtítulo *poems in various metres*, ou seja, “poemas em metros vários”;
- definição do *corpus* que compõe a obra, o que envolve o acréscimo das duas peças que, ausentes em 1645, foram incluídas em 1673, e a ausência de outras, incluídas em edições póstumas, advindas ou de fonte duvidosa posterior, como aquelas supracitadas, que se encontraram ou no *Commoplace Book* de Milton ou em suas obras em prosa, em que aparecerem como conjuntos de versos inseridos em meio aos parágrafos.
- ordenação da disposição das peças seguindo-se a edição de 1673 e uso da ortografia e da pontuação consignadas por estudos recentes;
- instituição de comentários filológicos, editoriais, tradutórios, bem como relativos a explicações mitológicas, históricas, biográficas, teórico-literárias, que resulta em material ancilar voltado tanto ao leitor comum quanto ao especialista.

Quanto a este último ponto, identifico e explico, nos comentários, as inúmeras referências que Milton faz às mitologias antigas dos gregos e dos latinos, assim como as apropriações medievais e renascentistas que se vislumbram nos *Poemata*. À guisa de exemplo, considerem-se as referências ao poeta medieval Chaucer sob o nome de Títilo — de que Milton tomou conhecimento por meio de Edmund Spenser, criador dessa associação (vejam-se, pois, os comentários ao verso em questão) — no trigé-

simo quarto verso de *Epitáfio de Dámon*, sendo que a figura pastoral que dá título ao poema, figurando como o pastor Dámon, é a de Charles Diodati, amigo do poeta, sobre cuja vida é também necessário conhecer algo para o entendimento da peça.

Assim, para facilitar a leitura, fiz incidir explicações a cada uma das repetidas referências às figuras míticas, remetendo o leitor à primeira ocorrência de cada uma delas, de modo que os poemas possam ser lidos na ordem em que se desejar. Acresci aos comentários, ainda, informações, quer biográficas quer contextuais, cuja especificidade extrapola o escopo das obras de referência e o saber comum das fontes mitológicas, tais como essas alusões tópicas a amigos ou familiares do poeta, alusões a aspectos pontuais dos seus anos de estudo em Cambridge e outras de natureza similar. Outrossim, trato de apontamentos lingüísticos breves e necessários para o melhor entendimento do léxico e da sintaxe miltonianos em seu uso das línguas clássicas.

Para favorecer a clareza e a concisão, evitei a prática recorrente de identificar, uma a uma, as possíveis fontes das expressões, sintagmas e termos nas fontes clássicas. Restringi-me aos de ocorrência insólita ou substancial, além de alguns exemplos que serão tratados, mais à frente, neste estudo introdutório e nos comentários. Antes, contudo, não deixo de remeter o leitor ao precioso volume de comentários de Douglas Bush, publicado como o primeiro volume da série *A Variorum Commentary on The Poems of John Milton*,¹² em que se analisam os versos miltonianos, traçando as suas fontes, sintagma a sintagma, do qual me valho ao longo das explicações e análises que completam este volume.

Já no que diz respeito aos pormenores do texto dos *Poemata*, cumpre notar a utilização obrigatória das iniciais maiúsculas na primeira palavra de cada verso, algo que ocorre, impreterivelmente, mesmo em casos de *enjambement*. Trata-se da prática renascentista inglesa empregada tanto em vernáculo quanto nas línguas clássicas, em detrimento da prática filológica observada nos textos dos antigos gregos e latinos. Faz-se também patente a prática ortográfica

¹² BUSH, Douglas. *A Variorum Commentary on The Poems of John Milton, Volume One: The Latin and Greek Poems*. London: Routledge and Kegan Paul, 1970.

fica novilatina de empregar a letra *v* em posição semivocálica, ao contrário da prática clássica de manter-se ali o *u*, ao passo que se utiliza, assim como o latim clássico, o *i* em posição vocálica e, também, semivocálica, contrariamente à prática medieval de substituí-lo neste último caso pelo *j*. Lêem-se cá, portanto, *eius* em vez de *ejus*, mas *vox* por *uox*, o que está de acordo com a prática filológica contemporânea dos estudos novilatinos, assim como defendida também por editores recentes dos *Poemata* miltonianos, como Carey e Fowler, além de estudiosos da língua latina em usos tanto clássicos quanto modernos, como Dana S. Sutton. A presente edição contrapõe-se assim àquelas mais antigas, como a do próprio Masson, que preconizava o uso de *v* e *j* no lugar de *u* e *i* em todas as ocorrências em posição semivocálica, visto que elas são anteriores aos estudos desenvolvidos desde a primeira metade do século XX que comprovaram que Milton seguiu o modelo ora adotado. Com efeito, nas anotações que introduz à edição de William Moody,¹³ E. K. Rand assinala que Milton seguiu em sua escrita não a prática das impressões gráficas de sua época, mas o costume humanista, que preconiza o emprego de *i* em posição semivocálica, asserção comprovada pelo exame acurado da caligrafia do poeta de Londres.

Igual procedimento é utilizado na substituição das formas *æ* e *œ* pelos ditongos *ae* e *oe* da pronúncia reconstituída. As demais modificações ortográficas consistem apenas na atualização de tipos, de modo que se moderniza a forma do *s* minúsculo, *nostra* em vez de *notra*, e se evitam as ligaduras no *c*, pronunciado [s] no neolatim da Inglaterra em que Milton viveu, ao passo que vigora na moderna prática filológica relativa aos textos miltonianos substituir o símbolo & por *et*, contrariamente ao que se observa na edição dos textos novilatinos de autores da Europa continental.¹⁴ Deve-se manter, contudo, a utilização dos sinais nos textos

¹³ MOODY, William Vaughn. *The Complete Poetical Works of John Milton*. Cambridge, pp. 321-322.

¹⁴ Outrora, os humanistas, os italianos sobretudo, promulgaram a grafia dos ditongos *ae* e *oe* como tais, motivo pelo qual substituíram o *e* com cedilha do latim medieval, cujas formas *michi* e *nichil* foram ainda modernizadas como *mihi* e *nihil*. Estas características, bem como o contexto de impressão gráfica de sua manifestação, são examinadas por Martin Davies no artigo supracitado.

novilatinos, pois, ainda que ocorresse com mais ou menos variação por parte dos autores e dos responsáveis pela impressão das obras, há claramente um sistema de regras relativas ao emprego dos acentos grave, agudo e circunflexo.

Em um estudo detido do tema, que constitui o segundo capítulo do livro *Spinoza's Ethica from Manuscript to Print: Studies on Text, Form and Related Topics*, P. Steenbakkers¹⁵ estabelece importantes princípios de utilização dos diacríticos em neolatim, os quais, conforme cá se verifica, aplicam-se aos *Poemata* miltonianos. Fundamentando-se no estudo de Steenbakkers, não sem deixar de acrescentar-lhes observações oriundas da preparação da presente edição, estabelecem-se os seguintes pressupostos: o acento grave põe-se nas formas indeclináveis, além de incidir, em geral, sobre a última sílaba de diversos advérbios e sobre algumas conjunções, como *quò*. Sua função é diferenciar vocábulos homônimos e homógrafos, pelo que distingue, por exemplo, os advérbios terminados, por exemplo, em *-e* (*longè*), *-o* (*modò*), *-um* (*multùm*). Assim, o advérbio *modò*, por exemplo, difere de *modo*, seja ela o dativo ou o ablativo de *modus*.

Assim, quando em posição final de sílaba, não se deve atribuir ao acento grave a indicação de tonicidade, função que caberá ao acento agudo, de maior incidência. O acento agudo tem como função única assinalar a mudança da sílaba tônica ocasionada pelas enclíticas *-que*, *-ne*, *-ve*, de modo a mostrar, por exemplo, que *formáque* é o ablativo de *forma*. Em algumas edições dos *Poemata*, contudo, esta função é às vezes executada pelo acento circunflexo, o qual, assim como o acento grave, não assinala sílabas tônicas. De fato, porque incide, assim como em grego, apenas sobre vogais longas, o acento circunflexo serve para diferenciar alguns homógrafos, como, por exemplo o nominativo *fructus* e o genitivo *fructûs* na quarta declinação, ou, nos adjetivos femininos de primeira classe, o nominativo *extrema* do ablativo *extremâ*. Quanto a *modus*, de que se falou, tende-se a não utilizá-lo no ablativo e no dativo de *modus*, pois, consoante o exemplo supracitado, a ocor-

¹⁵ STEENBAKKERS, Piet. *Spinoza's Ethica from Manuscript to Print: Studies on Text, Form and Related Topics*. Assen: Van Gorcum, 1994.

rência do advérbio *modò* já se identifica pelo acento grave, o que torna em princípio desnecessária a forma *modô* — embora as noções de utilidade devam sempre ser consideradas no contexto de sua concepção, pelo que se explica, por exemplo, o emprego do trema nos *Poemata* para identificar sílabas tônicas, como em *lācobus*, nome latinizado do Rei Jaime.

Recorde-se, ainda, que essa prática difere daquela empregada, na mesma época, para os textos em língua inglesa, nos quais o acento grave e o acento agudo assinalavam, sem diferença entre um e outro, aquelas vogais que, não pronunciadas normalmente, deveriam ser ouvidas por razões métricas. Isso ocorre, por exemplo, na última sílaba de *barbéd*, em “hirsutos corcéis”, no famoso monólogo introdutório do *Ricardo III* shakespeariano (“[...] *and now — instead of mounting barbéd steeds...1.1.10*, [e agora em vez de montar aqueles hirsutos corcéis...]).

Já a pontuação, se comparada à da primeira edição, mostrar-se-á renovada, para que se faça mais regular e favorável ao leitor contemporâneo. Deve-se tal escolha ao fato de que, na Inglaterra seiscentista e setecentista, o emprego de pontuação, sobretudo na impressão das obras, era pouco sistemático e demasiado idiossincrático, assim nas línguas clássicas, assim em inglês, além de mostrar-se bem distinto dos padrões posteriores. Em termos gerais, conforme ressalta Hale,¹⁶ alguns editores, dentre os quais se põe Carey, seguem relativamente aos *Poemata* os critérios de modernização utilizados nas edições contemporâneas de poemas renascentistas compostos em inglês, enquanto outros, oriundos das cátedras de Clássicas, como H. W. Garrod, que estabeleceu o texto dos *Poemata* na edição dos *Poems* de Darbishire, implantam nos versos novilatinos o sistema de pontuação empregado nos textos da Antigüidade.

Esses elementos são, em última instância, vestígios de características mais profundas e abrangentes, conforme se pode observar por meio da consideração, proposta a seguir, do estilo e do contexto da composição dos *Poemata* e de sua publicação primeira.

¹⁶ HALE, John K. The Punctuating of Milton's Latin Verse: Some Prolegomena. *Milton Quarterly*. 23 (1989), p. 7-19.

2. Aspectos e antecedentes literários, históricos, políticos e culturais

Mesmo uma enumeração simplificada do ideário miltoniano, conforme defendido tanto em sua obra literária quanto em seus escritos históricos e políticos, é tarefa árdua, apesar de poder-se em princípio definir o poeta de Londres, com Dobransky,¹⁷ como sendo um inglês de meados do século XVII, deficiente visual, armínio, monista-materialista, mortalista, defensor do divórcio, contrário ao dízimo, à obrigatoriedade sabática e à interferência civil em assuntos religiosos. Todavia, para que se verifique a realização destes elementos abstratos na letra do texto miltoniano é necessário investigar alguns aspectos fundamentais de sua gênese.

O nascimento de Milton às seis horas e trinta minutos do dia nove de dezembro de 1608 ocorre em uma realidade política conturbada e importantíssima da história das Ilhas Britânicas. Em 1603, ascendeu ao trono da Inglaterra o sucessor de Elisabete I, Jaime I, que já ocupava o trono escocês desde 1567 como Jaime VI, para reinar ambos os reinos, mais a Irlanda, até 1625, quando Carlos I o sucedeu. A execução deste último, em 1649, ao fim da Guerra Civil iniciada em 1642, daria vez à República inglesa, que se findaria com a Restauração monárquica em 1660, quando Carlos II subiu ao trono, renovado e modificado pela breve experiência republicana, para que a Inglaterra não mais abandonasse o regime monárquico. Com efeito, ainda no reinado de Jaime I iniciara-se a realização da unificação dos reinos das Ilhas Britânicas, empresa somente retomada com a União da Inglaterra e da Escócia em 1707, quando se iniciou o que viria a ser o atual Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, sendo a primeira formada de três países — Inglaterra, Escócia e País de Gales — mais ilhas menores, como Isle of Man e, também, Isle of Wight.

Essa nova idéia de nação reflete-se nos *Poemata* em usos, não raro indiferenciados, dos adjetivos pátrios *Anglus* e *Britannicus*,

¹⁷ DOBRANSKI, Stephen B. Milton's Social Life. In Dennis Danielson. *The Cambridge Companion to Milton*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 20.

os quais eram empregados com frequência como sinônimos descritivos de um cidadão inglês, e não de um escocês, por exemplo, em sua condição de habitante da Grã-Bretanha. Este uso moderno — isto é, posterior ao medievo — ainda vige, posto que em inglês contemporâneo, ao menos como falado na Inglaterra, é comum empregar-se *British* e *English* como sinônimos, também porque os escoceses e os irlandeses sobretudo tendem a preferir ser chamados respectivamente de *Scottish* e *Irish*.

A natureza da unificação governamental pretendida pelo governo monárquico inglês insuflava-se também de um caráter religioso de inúmeras complicações. Jaime subia ao trono após as tentativas frustradas do fortalecimento do catolicismo na Inglaterra, que, desde Henrique VIII, distanciara-se da Europa continental ao estabelecer a igreja oficial, *Church of England*. As reações ao reinado de Jaime se conflagraram em um evento histórico, denominado Conspiração da Pólvora, na ocasião em que alguns adeptos do catolicismo romano tentaram explodir o Parlamento inglês. Anos após o ocorrido, ouve-se a voz do jovem Milton a defender o rei e atacar os papistas em *Para o Cinco de Novembro. Aos dezessete anos de idade*, antes que suas simpatias monárquicas cedessem lugar à defesa da república que o acompanhou até o final da vida. O poema traz claros argumentos contra o Papa e a igreja romana, os quais, mais do que exacerbados, devem ser devidamente contextualizados.

Não se deve esperar de um intelectual como Milton, erudito de princípios próprios e bem definidos, uma associação imediata e irreflexiva com idéias preponderantes que tendem a moldar comportamentos de massa. Isso torna ainda mais complexa a sua defesa de preceitos religiosos e políticos, posto que sua posição é, não raro, multifacetada, conquanto radical ou, ao menos, resoluta em sua expressão, como no poema supracitado. Com efeito, de acordo com George Sampson,¹⁸ Milton privava de boas re-

¹⁸ SAMPSON, George. *The Concise Cambridge History of English Literature. Revised throughout and with Specially Written Chapters on American and Commonwealth Literature* by R. C. Churchill. Cambridge: Cambridge University Press, 1970, p. 301.

lações pessoais e familiares com adeptos do catolicismo tanto dentro de sua família, com o seu irmão sobretudo, quanto em suas amizades com poetas italianos, pelos quais demonstrava grande estima e admiração. Logo, a natureza da crítica religiosa feita por Milton é a de conceitos teológicos vertidos contra uma forma de exercício por certos papas em determinada realidade romana, algo que, após os *Poemata*, dirigir-se-ia também contra os preceitos do Anglicanismo, quando o poeta assumiu-se republicano e *ipso facto* oposto à figura do monarca, representante também da *Church of England*, que indica para seu comando o Arcebispo da Cantuária.

Esse posicionamento político é também devido por certo ao gosto que o poeta tinha pela polêmica. Dotado, no dizer de Tillyard, de “incomuns poderes de resistência e de polêmica [*controversy*]”,¹⁹ Milton, ressalta T. N. Corns, postou-se contra o episcopado inglês e os puritanos mais conservadores enquanto defendia a divisão entre Estado e Igreja e se distinguia de seus opositores protestantes ingleses atacando a “retórica anti-papal [*antipapal rhetoric*]” dos prelados da *Church of England* e os presbíteros escoceses.²⁰ A própria decisão que Milton tomou acerca da publicação dos *Poemata*, junto aos demais poemas, em inglês e em italiano, deve-se em grande parte a fatores políticos que se tornariam favoráveis à sua afirmação pública na condição de poeta.

A escolha do ano de 1645 para tal empresa literária explica-se pelos problemas que o poeta então enfrentava no que diz respeito à sua imagem pública. Devido às críticas que os adversários políticos faziam ao seu panfleto *A doutrina e a disciplina do Divórcio* (*The Doctrine and Discipline of Divorce*), publicado em 1643, e novamente no ano seguinte, sem a permissão governamental obrigatória, o poeta lidaria em 1644 com questões de censura prévia em *Areopagítica. Um discurso do Sr. John Milton pela liberdade de impressão sem licença ao Parlamento da Inglaterra* (*Areopagitica; A Speech of*

¹⁹ TILLYARD, E. M. W. *Milton. With a Preface by Phyllis B. Tillyard*. Rev. ed. London: Chatto & Windus, 1966, p. 12.

²⁰ CHRISTOPHER, Georgia. Milton and The Reforming Spirit. In Dennis Danielson. *The Cambridge Companion to Milton*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 193.

Mr John Milton For the Liberty of Unlicen'd Printing, To the Parliament of England). Embora malogrado o seu casamento com Mary Powell, ocorrido por volta de 1643, o poeta reconciliou-se com ela por um breve período em 1645. Antes a esposa o abandonara, voltando a morar com sua família, que era leal a Carlos I, na residência deles em Oxford, condado que se tornou conhecido reduto monarquista — com a morte de Mary Powell em 1652, ano em que Milton perdeu a visão por completo, restaram-lhe as três filhas deste primeiro casamento.²¹ Assim, publicados os *Poems 1645*, Milton, “uma figura relativamente menor durante a própria época em que viveu”,²² esperava que a opinião pública passasse a tê-lo como um bom poeta, diminuindo-se assim o efeito depreciativo que as opiniões políticas e religiosas teimavam em produzir-lhe na imagem pública. Ademais, o contexto sócio-cultural da Inglaterra do século XVII permite um melhor entendimento da escolha de Milton pela expressão em latim e em grego, bem como da maneira pela qual então se estudavam essas línguas, conforme a seguir.

2.1 A formação clássica do poeta

O estudo das línguas clássicas na Inglaterra foi em grande parte determinado pelo projeto protestante que aliava as reformas lingüísticas influenciadas por Erasmo às reformas curriculares propostas por humanistas como Roger Ascham e John Colet, for-

²¹ Não poucas vezes acusado de misoginia, além de ter sido demasiado ríspido para com as suas filhas, Milton casar-se-ia ainda mais duas vezes, primeiro, em 1656, com Catherine Woodcock, morta em 1658 por complicações no parto, e, depois, em 1662, com a jovem Elizabeth Minshull, que faleceria cinco décadas após a morte do poeta.

²² THORPE, J. E. *Milton Criticism*, p. 3. Por sua defesa aberta do republicanismo e de sua ocupação do cargo de secretário durante o governo de Cromwell, Milton fosse preso quando da restauração da monarquia. Entretanto, não demorou para que lhe foi concedida a liberdade, “de maneira alguma por ele ser um grande homem, mas porque não era importante” (SAMPSON, George. *The Concise Cambridge History of English Literature*, p. 31). Livre, viveu os seus últimos dias com certa tranquilidade.

madores de um grupo dentro da Universidade de Cambridge conhecido como Tribo Ateniense (*Athenian Tribe*), da qual faziam parte ainda John Cheke e Thomas Smith, e que promulgava a “pronúncia correta” do grego, assim como a do latim sob a influência das teorias erasmianas — descritas mais à frente neste estudo introdutório).²³

Assim se capacitariam os estudantes à leitura dos textos bíblicos, algo condizente com os preceitos do protestantismo, em que, bem se sabe, a autoridade suprema da igreja é substituída pelo valor dos estudos individuais dos textos sagrados. Contudo, a exacerbação e, mesmo, o radicalismo de alguns protestantes, assim como a difusão do puritanismo, levaram a dois contra-efeitos na aceitação do latim, dos quais o primeiro era a natureza pagã dos textos clássicos e o segundo, a associação da língua de Cícero com a liturgia romana. Conforme lembra Sylvia Brown, o religioso francês Pierre de Moulin defendia o argumento de que o latim, quando utilizado nas missas, criava uma “aura de superstição [*superstitious aura*]” acerca dos padres, isolando a população, ignorante dessa língua, do conhecimento real do texto bíblico e de maneiras adequadas, porque individuais, de conduzir suas orações. Assim, “para os protestantes que tinham formação escolar, em particular para aqueles de inclinação evangélica [*Evangelical bent*]”, assevera Brown, a língua latina serviria como “auxílio para o entendimento, a purificação e a difusão do divino conhecimento cristão” e como “meio [*medium*] pelo qual o ateísmo, a ignorância, a superstição e a perversão da moral comum haviam sido, e continuavam a ser, transmitidos”.²⁴

²³ Recorde-se, a propósito, que, em 1499, Erasmo permaneceu por seis meses na Inglaterra, onde esteve em contato com homens como Thomas Morus, além de tornar-se professor temporário em Cambridge.

²⁴ BROWN, Sylvia. “One Great Means of Debauching the Learned World”: Learned Protestant Women and the Reformation in the Latin Language. In: Rhoda Schnur (ed.). *ACTA CONVENTUS NEO-LATINI BONNENSIS. Proceedings of the Twelfth International Congress of Neo-Latin Studies*. Bonn 3-9 August 2003. Medieval & Renaissance Texts & Studies 353. Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006, p. 212.

Para além dos currículos escolares, essas concepções acerca do ensino do latim refletiam-se junto às mulheres da nobreza em sua educação informal, chamada assim porque conduzida de forma privada em seus lares, sobretudo nos palácios e castelos, como ocorreu, por exemplo, com Elisabete, antes de sua coroação, quando se fez aluna do próprio Ascham, contratado para ser seu tutor. Fora das salas de aula, mulheres assim estudavam as línguas clássicas incentivadas pelos humanistas protestantes, que as queriam hábeis na leitura da Bíblia, motivo pelo qual muitas delas concentravam-se no estudo do grego, principalmente da *koiné* popular, de modo a evitar, assim, as controvérsias acerca da natureza, se pagã, se católico-romana, do latim.²⁵

Produziram-se novas gramáticas, então, das quais a mais largamente utilizada foi aquela de autoria do primeiro *High Master*, ou diretor da St. Paul (*High Master*, e não o vocábulo corrente *headmaster*, é ainda hoje o termo empregado para descrever o diretor dessa escola), a escola em que Milton estudou, quem seja, o humanista William Lily, tio do dramaturgo John Lyly,²⁶ um dos precursores do moderno teatro inglês, cuja obra mostra-se importante fonte de influências na shakespeariana. Essa gramática de grego deu-se a conhecer amplamente na edição de John Colet, que a intitulou *Guillelmi Lilj Angli Rudimenta* (Rudimentos de William Lily de Inglaterra). Seu teor era o da descrição e prescrição de normas da língua latina em comparação a elementos da língua inglesa, aplicando-se nesta a taxonomia daquela, como se observa na seguinte explanação relativa ao uso do nominativo após um verbo:

Sometimes the nominative case cometh after the verb or after the sign of the verb, as in reasons, interrogatives, optatives, and in reasons having 'it' or 'there', with such other, before the verb, as thus: Cometh the king? Or, Doth the king come? Venitne rex?; Go we, or, Let us go. Eamus; There standeth a man at the door. Stat quidam apud ostiam; It is my brother. Est frater meus...

²⁵ BROWN, Sylvia. "One Great Means of Debauching the Learned World", pp. 212-213.

²⁶ Note-se que a grafia deste sobrenome passou a ser grafado Lyly ao longo da vida de John Lyly.

Por vezes, o caso nominativo vem após o verbo ou o indicador verbal, como em premissas, interrogativas, optativas e em premissas que têm *it* ou *there*, ou outros assim, antes do verbo, tais como: Vem o rei? ou O rei vem? *Venitne rex?* Vamos nós ou Vamos. *Eamus*. Lá está um homem de pé à porta. *Stat quidam apud ostiam*; É meu irmão. *Est frater meus...*²⁷

Nos preâmbulos da gramática de Lily lêem-se, ainda, alguns preceitos didáticos concernentes à aceitação de alunos na St. Paul School, dos quais se exigia a proveniência de estudos domésticos realizados com tutores contratados pelos pais das crianças, de modo que, ao ingressar na escola, os pupilos já soubessem ler e escrever tanto em inglês quanto em latim. Se apto à aprendizagem e comprovando-se como tal, o aluno permaneceria nos bancos escolares até alcançar e demonstrar competência lingüística suficiente, já no início da adolescência, para estudar o texto literário. Do contrário, era expulso da instituição, medida aplicada àqueles que eram considerados inaptos, para que, de outro modo, não ocupassem debalde vagas nos bancos escolares que caberiam a outros que ali se adaptariam.

Um exame mais detido de um currículo escolar dessa natureza faz-se utilíssimo ao melhor entendimento do domínio que Milton tinha das línguas clássicas e da forma pela qual as utiliza nos *Poemata*. Para tanto, cumpre considerar a obra *A New Discovery of the Old Art of Teaching Schools* (Uma redescoberta da antiga arte das escolas de ensino), publicada pelo Reverendo Charles Hoole (1609-1667),²⁸ em 1660, com o intento de divulgar a reconstrução feita por ele, por meio de consultas a registros e documentos relativos aos currículos, do século XVI e do início do XVII, de uma *grammar school*, a escola de nível fundamental e médio, por assim dizer, chamada desta forma pela ênfase que nela se dava à leitura e à escrita, ou seja, às letras — ou, em grego, a *grammata*. Segundo

²⁷ Apud NUGENT, Elizabeth M. (ed.). *The Thought & Culture of the English Renaissance. An Anthology of Tudor Prose 1481-1555*. Cambridge: Cambridge University Press, 1956, p. 122.

²⁸ HOOLE, Charles. *A New Discovery of the Old Art of Teaching Schools*. Copied from manuscript in the British Library with introduction and notes by Thiselton Mark. New York: C. W. Bardeen, 1912.

Hoole, após estudar os elementos essenciais da gramática latina nos três primeiros níveis fundamentais, os alunos aprendiam fundamentos de retórica. Exigia-se que memorizassem passagens em latim dos textos estudados, reescrevessem-nas sem consultar os livros e identificassem seus traços estilísticos. Esperava-se que reconhecessem o tipo de verso empregado e traduzissem o texto em prosa inglesa, para, então, vertê-lo de volta para o latim, sem valer-se de quaisquer materiais ancilares. Por fim, os jovens estudantes realizavam uma nova tradução para o inglês do trecho por eles transposto em latim, desta vez na forma de versos.

Cumprido ressaltar que também sobre a seleção desses autores incidiam os preceitos protestantes, verificando-se alterações pontuais, porém significativas, em algumas escolas. Houve, em 1651, na escola de Leicester, no norte da Inglaterra, por exemplo, a exclusão de Cícero, Ovídio e Virgílio do currículo, substituindo-se suas obras pela de autores cristãos.²⁹ Ademais, este era o método utilizado também no nível seguinte ao fundamental, quando os alunos entravam em contato com os escritos de Cícero, Horácio e Sêneca, além de desenvolver-se, durante toda a vida escolar, a prática de manter-se anotações pessoais a partir de excertos copiados desses autores nos cadernos conhecidos como de lugares-comuns, ou *commonplace books* — o vocábulo *book* sendo utilizado, naturalmente, no sentido de “caderno”, como hoje em dia se vê em *notebook*.³⁰

²⁹ BROWN, Sylvia, “One Great Means of Debauching the Learned World”, p. 212.

³⁰ Um estudo sobre o *Commonplace Book* de Milton é feito no livro de Ruth Mohl intitulado *John Milton and his Commonplace Book* (New York: Frederick Ungar Publishing Co., 1969). Em uma resenha dessa obra Robert W. Ayers bem resume as circunstâncias de sua publicação, a saber: “Na crença de que ‘*by labour and intent study (which I take to be my portion in his life)*’ [por labor e por estudo árduo (os quais tomo como minha parte em sua vida)] ele poderia melhor preparar-se para sua escrita, Milton começou cedo a ler ampla e profundamente em diversas línguas e a registrar aqueles itens que ele percebia que atenderiam às suas necessidades. O *Commonplace Book* no qual ele ou seus amanuenses registraram essas notas acerca de sua leitura geral entre 1624 e 1665, perdido por duzentos anos, foi descoberto em 1874 por Alfred J. Harwood dentre os manuscritos pertencentes a Sir Frederick Graham de Netherby Hall, Longtown, Cumberland. Reconhecendo a importância do manuscrito, Harwood ofereceu-

No caso de indivíduos eruditos, os usos dessas anotações ampliavam-se para a elaboração de pequenos léxicos e glossários, de modo que “[...] autores como John Milton de fato preparavam coleções dos frutos de suas leituras [com] tesouros [*thesauri*] disponíveis a partir de excertos clássicos: sentenças, provérbios, *concetti*, facécias, frases, símiles, epítetos”.³¹ Por conseguinte, entre a leitura individual de textos e a apropriação de valores da Antiguidade no contexto do início da modernidade inglesa, os falantes do latim debatiam-se entre a adaptação de modelos clássicos e o fortalecimento de uma literatura vernácula e coetânea à nação que se desenvolvia. Ao mesmo tempo, nutriam-se os jovens leitores de habilidades de imitação poética extraordinárias cujo fulcro pode ser assim resumido e descrito em relação a alguns de seus efeitos:

se para editá-lo, e Sir Frederick aprovou a sugestão. A Camden Society, então, providenciou a sua publicação, e quando o volume apareceu em 1876, incluía uma reprodução fac-similar de todo o manuscrito, o qual a Royal Society of Literature publicou subsequente em 1876” (Resenha sem título da obra *John Milton and his Commonplace Book. Renaissance Quarterly*, vol. 23, no. 4 (Winter, 1970), pp. 489-491, p. 489). À guisa de exemplo, transcrevo, a seguir, duas seções do referido caderno de anotações reproduzindo sua disposição original, inclusive no uso de espaçamento.

Mors spontanea. 16

paenam eorum apud inferos scitissimè describit Dantes inferno.
Cant:13.
whether lawfull, disputed with exquisite reasoning. Sir Philip
Sid. Arcad. 1.4.419 &c.

Ebrietas 17

King Edgards law against drunkennesses. Stow. p. 85. which
Englishmen are said to have have learn't of the Danes in his days.
Holinshed. 1. 6. c. 23

(Milton, John. *A Common-Place Book of John Milton, and a Latin Essay and Latin Verses Presumed to Be by Milton*. Ed. from the Priginal MSS. in the Possession of Sir Frederick U. Graham, bart., by Alfred J. Horwood. New York: Cornell University Library, 1877.)

³¹ PLETT, Heinrich F. *Rhetorik der Renaissance-Renaissance der Rhetorik*. In PLETT, Heinrich F. (hrsg.). *Renaissance-Rhetorik*. Berlin: De Gruyter, 1993, p. 11.

Reproduzir o estilo de autores antigos era o principal intento de ensinar-se latim escrito nas escolas [...] uma preocupação com o decoro lingüístico. Ao passo que muito da escrita em prosa medieval contivera vocábulos poéticos, evitava-se isto no latim humanista; e era somente adquirindo-se familiaridade com o vocabulário poético que se podia evitar sua utilização em um contexto prosaico [*a prose context*]. Um poema não deveria incluir frases informais encontradas nas cartas de Cícero, ao passo que uma carta não deveria conter nem a prosa elevada [*high-flown*] dos historiadores nem a fraseologia distintiva dos poetas. Os autores clássicos eram para ser imitados, mas com discernimento.

O ideal estilístico da imitação requeria que a língua latina fosse purificada de palavras e frases medievais, uma vez que o uso clássico era o critério de correção. Era óbvio, contudo, que os autores antigos escreviam muito diferentemente uns dos outros.³² Até o final do século dezesseis, Sêneca não era comumente recomendado como modelo, nem o eram Salustiano e Tácito — este último ainda menos. Dentre os poetas, poucos teriam pensado que Catulo e Marcial conviriam à imitação. Havia a necessidade de definir-se um cânone lingüístico; e no século quinze e no início do século dezesseis, a solução mais radical para esse problema foi aquela proposta pelos ciceronianos, que

³² Algo que naturalmente ocorre também com o grego antigo. É sabido que os séculos entre Homero e Luciano de Samósata são em si suficientes para provocar mudanças lingüísticas e de estilo, além de que elementos anteriores e externos que adentraram o Mediterrâneo por influxos culturais de poetas bilíngües dirimem a noção de uma Grécia idealizada e monolítica. Das diversas descobertas de M. L. West, basta cá considerar que os poetas migrantes entre a Grécia e o Oriente Médio exerceram a função de “veículos de transmissão” que permitiram “a adoção de expressões semíticas na linguagem poética grega”, sendo também responsáveis pela “importação, para o grego, de toda uma gama de técnicas poéticas do Oriente.” (*The East Face of Helicon: West Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*. Oxford: Clarendon Press, 1997, p. 629). Outras evidências contrárias à idealização de uma Grécia monolítica são analisadas, relativamente a Dioniso por José Antônio Dabdab Trabulsi, em *Dionisismo, Poder e Sociedade na Grécia Até o Fim da Época Clássica* (Belo Horizonte: UFMG, 2004) Por sua vez, características pós-clássicas em Luciano de Samósata indicativas de criações múltiplas e releituras do passado ático são analisadas de forma brilhante por Jacyntho Lins Brandão em *A Poética do Hipocentauro. Literatura, Sociedade e Discurso Ficcional em Luciano de Samósata*. (Belo Horizonte: UFMG, 2001), a quem recorro, mais à frente, na nota 76, para representações literárias dos efeitos da retórica.

defendiam que somente palavras encontradas em Cícero eram aceitáveis. Isso, de fato, apresentou problemas insuperáveis, e o movimento sempre teve mais adeptos na teoria do que na prática.³³

Se combatido por Erasmo e por outros humanistas, se demasiado estrito para as liberdades novilatinas britânicas, o cicero-nismo, por outro lado, não deixava de promulgar modelos de artificialidade lingüística muito propícios às idiossincrasias inglesas. Bem estaria no contexto de sotaques indicativos de classe — o sotaque régio, o *Cockney*, o falar dos professores e alunos de Cambridge e de Oxford — mais do que no de regionalismos de linguagem, que existem como em quaisquer outras nações. Com isso, institui-se,

[...] no século dezesseis, uma tradição medieval de decoro inspirada pelo nivelamento feito por Santo Agostinho, dos clássicos estilos baixo, médio e elevado: nenhum estilo é mais elevado que o *sermo humilis* bíblico. Conseqüentemente, a dedicação dos humanistas à recuperação do grego e do latim clássicos é o meio pelo qual a idéia de decoro como estratificação de estilos que refletem a posição social é introduzida na fala [*speech*] e na sociedade inglesas. Com essa visão, os humanistas substituem o estilo pátrio simples por um estilo ciceroniano ornamentado [*aureate*] ou elevado, privilegiando assim seus usuários, homens educados como eles próprios.³⁴

Insuflava-se o ambiente social e cultural inglês de artificialidades de comportamento e de estilo que traziam em si aspectos retirados das noções de retórica, sobretudo daquelas que, fundadas em Aristóteles, Cícero e Quintiliano, disseminavam-se por meio de obras prescritivas. Dessas, é bastante conhecida a *Arte of Rhetorique* de Thomas Wilson, publicada em 1533 e, com revisões e melhorias, novamente em 1560. Por outro lado, os falantes mo-

³³ JENSEN, Kristian. The Humanist Reform of Latin and Latin Teaching. In Jill Kraye (ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 75-76.

³⁴ RICHARDS, Jennifer. *Rhetoric and Courtliness in Early Modern Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 69.

dermos do latim na Inglaterra debatiam-se entre o fato de que o “[...] Ciceronismo requeria a rejeição do vocabulário que por um período de mais de séculos havia sido adaptado para adequar-se a cada aspecto da vida diária,” conforme afirma Jensen quanto à constatação de que *barbara uocabula* “[...] eram inevitáveis ao descrever-se os funcionamentos do *college*”.³⁵ Refere-se, pois, ao Corpus Christi, na Universidade de Oxford, onde, em 1517, o bispo Richard Fox, em seu prefácio latino para os estatutos da instituição, reconheceu a inevitabilidade de aceitar-se alguns termos modernos no uso do latim.³⁶

Ademais, entre os séculos XVI e XVII ocorreu na Inglaterra uma transição do modelo de Cícero para os modelos de Quintiliano e de Tácito, além da reprodução do estilo de Sêneca também na escrita em prosa, posto que no drama sua influência era recorrente já dentre os elisabetanos. Assim, “[...] o surgimento do anti-ciceronismo que marca o século XVII” é assinalado, de acordo com George Williamson, por aquilo que se descobrira “[...] em Sêneca e em Tácito, ou que não agradava em Cícero”, um “novo gosto” que, entretanto, convergiu para o estilo ensaístico em detrimento das funções de oratória.³⁷

Já o grego, embora preferido ao latim pelas mulheres protestantes, fazia-se uma língua menos difundida nos currículos escolares, tendo permanecido o seu ensino na própria St. Paul, onde também se ministravam lições de hebraico. Os textos utilizados eram sobretudo os homéricos, ao passo que grande parte do *corpus* ático difundia-se por meio de traduções latinas, a forma pela qual Shakespeare, por exemplo, tenha talvez lido Eurípides, Sófocles e Ésquilo.³⁸ De maneira ainda mais intensa do que em seu período

³⁵ JENSEN, Kristian. *The Humanist Reform of Latin and Latin Teaching*, p. 76.

³⁶ A imbricação de latinismos na língua inglesa resultou por vezes em usos renascentistas específicos que se mostram confusos em si, como, por exemplo, entre os vocábulos *audition* e *hearing*, *amatory* e *love*, conforme demonstra Kenneth Haynes em seu livro *English Literature and Ancient Languages* (Oxford: Oxford University Press, 2003, p. 41.).

³⁷ WILLIAMSON, George. *Milton and Others*. London: Faber and Faber, 1965, p. 196.

³⁸ Que Shakespeare verte em suas peças elementos da tragédia ática hauridos de Sêneca é irrefutável e comprovado com estudos e citações diversas. Seu acesso

escolar, Milton entregou-se ao estudo sistemático do grego no Christ's college da Universidade de Cambridge,³⁹ onde, após terminar seu bacharelado em 1629, obteria *cum laude* o título de *Magister Artium* (MA), ou Mestre em Artes, três anos depois.

Como se nota, a menor quantidade da produção em grego de Milton não é indicativa do conhecimento que possuía do idioma helênico. O jovem vate londrino visava a afirmar-se como um poeta ou, ao menos, como um poeta em formação — um “poeta futuro [*future poet*]” com planos de compor um épico em vernáculo, conforme assinala em alguns versos ao longo dos *Poems 1645* —⁴⁰ junto a um maior público leitor que se tratava daquele mesmo que, pelo efeito dos rumores, repercutia a fama desfavorável das idéias veiculadas em seus panfletos sobre divórcio. Por isso, é lícito que, em uma carta escrita em latim com data de dezembro de 1634, Milton tivesse comunicado a Alexander Gill, diretor da St. Paul School, que abandonaria as composições em grego, por crer que o poeta que compusesse versos em inglês à sua época estaria a escrever para que ninguém o lesse, como aquele que canta para um surdo (“*surdo canat*”).⁴¹

aos textos gregos, contudo, é tema de longo debate, uma vez que ele não teria conhecimento suficiente de grego para lê-los no original, ao passo que, capaz de fluente leitura em latim, poderia tê-los conhecido por volumes que os apresentavam em tradução latina. Um desses livros foi de fato encontrado na biblioteca de Ben Jonson, dramaturgo que privou com Shakespeare, e os possíveis reflexos na shakespeariana do que Louise Schleiner denomina “drama grego latinizado” são por ela estudados no artigo “Latinized Greek Drama in Shakespeare’s Writing of *Hamlet*” (*Shakespeare Quarterly*, vol. 41, n. 1, Spring, 1990, pp. 29-48).

³⁹ Ali, o poeta recebeu dos colegas a alcunha de *Lady of Christ’s*, isto é Dama do college de nome *Christ’s*, em Cambridge.

⁴⁰ BURROW, Colin. *Poems 1645: The Future Poet*. In Dennis Danielson. *The Cambridge Companion to Milton*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 54. Acerca das indicações da adoção dos inglês como língua de sua composição, bem como a temática do épico que planejava, consultem-se os comentários ao final deste volume, sobretudo aqueles concernentes às peças *Elegia primeira*, *Manso* e *Epitáfio de Dámon*.

⁴¹ *Joannis Miltonii Angli, Epistolarum familiarum liber unus: quibus accesserunt, ejusdem, jam olim in collegio adolescentis, prolusiones quædam oratoriæ*. Londini: 1674. Aqui, em particular, a epístola endereçada a *Alexandro Gillio*.

A tal decisão contrastam-se o deleite e o apreço que o poeta vivenciava em seus estudos clássicos, conforme confessa em uma de suas cartas ao amigo Charles Diodati: “[...] devotei-me inteiramente ao estudo dos autores gregos e latinos, por completa diversão”. Com efeito, Nicholas von Maltzahn assevera que Milton é descrito desde muito cedo a debruçar-se sobre os livros dia e noite em busca da erudição (*learning*) que incentiva também em seus leitores e à qual associa, em dimensão maior, a experiência religiosa nascida do ideal protestante das leituras individuais como autoridade e conhecimento concernentes aos textos bíblicos, visto que a própria escola, por sua vez, associava êxito a eloquência e salvação religiosa.⁴²

Por conseguinte, resultaram estes estudos do poeta em observações filológicas a textos antigos, como as emendas de próprio punho a trechos de Eurípides, encontradas nas margens do exemplar de tragédias áticas que pertenceu ao poeta de Londres. Acrescente-se o cuidado lingüístico que se vislumbra nos *marginalia* do seu exemplar das *Odes* de Píndaro, que conseguira tornar parte de sua biblioteca após procurar por ele com avidez em 1629.⁴³ Milton faz citações freqüentes também a outros autores de língua grega, com a qual tinha contato constante, ainda, por meio das

⁴² MALTZAHN, Nicholas von. Milton's Readers. In Dennis Danielson. *The Cambridge Companion to Milton*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 236-237. Em grande parte, esses procedimentos eram encontrados nos currículos escolares de países da Europa continental. Na Espanha, por exemplo, “o verdadeiro trabalho do *grammaticus*”, ressalta Codoñer Merino, era “a explicação de textos. O aluno, antes de tudo, deve conhecer a morfologia e a sintaxe, dominar o léxico” (La enseñanza del latín em la Universidad hasta el siglo XVII, p. 9). Também para os humanistas espanhóis, “o ensino, teoricamente, deve transmitir a idéia de que este conjunto de disciplinas, às quais designa tão-somente como *artes*, *bonae artes* ou *litterae*, não é um mero acúmulo de normas, sendo que, qualquer que seja o caso, sua aprendizagem está intrinsecamente ligada à compreensão de uma *doutrina*. E é este fator que permite superar o aspecto rotineiro da aprendizagem e o que torna digna de todo o respeito a dedicação aos *studia humanitatis*” (MERINO, p. 12).

⁴³ Confira-se o livro de J. K. Hale intitulado *Milton's Languages: The Impact of Multilingualism on Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p. 6 e ROBINSON, D. M. *Pindar, a Poet of Eternal Ideas*. The Johns Hopkins University Studies in Archaeology. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1936, pp. 26-27.

epístolas de Diodati. Desde o início da amizade entre os poetas, a correspondência entre eles dava-se por meio das línguas clássicas, posto que Milton escrevia em latim suas cartas endereçadas a Diodati, que lhe enviava outras, em grego.⁴⁴ Recorde-se a propósito que poetas importantes faziam do grego, ainda que sempre ladeado pelo latim, um meio privilegiado de sua expressão literária. Antes de Milton, publicara versos latinos ladeados por peças em grego Richard Crashaw (1612 ou 1613-1649), autor de muitos dos versos, de número reduzido se comparado ao *corpus* literário inglês, que podem ser considerados barrocos, na Inglaterra.

Em termos gerais, a própria noção de *Silvas Poéticas* que urdia essas composições era muito cara aos poetas desde o início do Renascimento. Entendidas como um poema aparentemente descompromissado, como se fruto de um trabalho poético que tange o improvisado em versos de circunstância, as *Silvas* (*Silves*) constituem uma obra do poeta francês Théodore de Bèze publicada em 1548 — também na condição de *iuuenilia* com que se coligiram os *Poemata* miltonianos — juntamente a suas elegias, epitáfios e epigramas reunidos em uma edição também intitulada *Poemata*. Se consideradas como uma reunião de aspectos diversos ocupantes de um conjunto, como árvores distintas a matizar com cores e formas um bosque, as silvas insuflam o espírito renascentista da multiplicidade de abordagens teóricas e do amálgama de influências. Trata-se do ideal da abrangência filosófica das *Sylva Sylvarum* de Francis Bacon, ou de um conjunto de peças poéticas variadas em temas e em formas das quais são ilustrativas as *Silvae* de George Buchanan (1506-1582), humanista escocês que, em latim, compôs elegias e paráfrases poéticas dos salmos, além de seguir carreira magisterial em seu país de origem, em Portugal e na França, onde teve Montaigne como pupilo.

Assim, no Renascimento propriamente dito e nos seiscentos em que Milton viveu, as *Silvas* configuram uma produção literária em línguas clássicas cujo estabelecimento nas Ilhas Britânicas remete aos primórdios da Idade Média, naquela que se

⁴⁴ DOBRANSKI, Stephen B, *Milton's Social Life*, p. 2.

convencionou chamar de Inglaterra Anglo-Saxã. De fato, um breve exame de elementos medievais contribui para o entendimento da expressão miltoniana nas línguas antigas, bem como do contexto moderno em que esta se insere.

2.2 A tradição medieval como lastro moderno: o latim e o grego dos primórdios da Inglaterra anglo-saxã à reforma religiosa

Antes do projeto humanista e protestante, havia importantes estudos latinos e gregos desde as tribos anglo-saxãs, os quais tiveram a subvenção de Alfredo de Wessex (848-899), conhecido como Alfredo, o Grande (*Alfred, the Great*). Escrevia-se em latim, assim como se traduziam textos latinos para o inglês antigo (anglo-saxão), de modo que se encontram transposições tão diversas quanto do poemeto anônimo *Fênix* e da *Consolação da Filosofia* de Boécio. Fundamentados em Donato e em Prisciano, alguns estudiosos das línguas antigas produziam gramáticas que visavam a sistematizar os fundamentos do latim para fins de seu aprendizado pelos ingleses.

Este é o teor da gramática latina que o bispo Ælfric escreveu inteiramente em inglês antigo, excetuado o prefácio que, bilingüe, continha também uma versão para o latim. Leia-se o seguinte trecho à guisa de ilustração:

SVNT IGITUR PERSONAE VERBORUM TRES þry hadas synt worda. Se forma had ys, þe sprecð be him sylfum ana ðus: dico ic secge, oððe mid oprum mannum on menigfealdum getele: dicimus we secgað. Se oðer had is, ðe se froma sprecð to: dicis þu segst, oþþe menigfealdlice dicitis ge secgað. [...] Se þrida hād is be ðam ðe se forma had sprecþ tó ðam óðrum háde.

São assim três as pessoas dos verbos. Três pessoas há do verbo. A primeira pessoa é a que fala por si própria, assim, *dico*, “eu digo”, ou com outros homens, em *dicimus*, “nós dizemos”. Outra é aquela para a qual a primeira fala: *dicis*, “tu dizes”, ou, a mais de um, em *dicitis*, “vós dizeis”. [...] A terceira pessoa é sobre a

qual a primeira pessoa fala para a outra pessoa, em *dicat*, “ele diz”, ou, sobre mais de um, em *dicunt*, “eles dizem”.⁴⁵

Concepção semelhante perpassa a gramática grega de Roger Bacon (1214? – 1294), conhecido como *Doctor Mirabilis*, já no período do inglês médio (*Middle English*), estabelecido entre aproximadamente a Conquista Normanda (1066) e o século XV. Considere-se, pois, de lá o seguinte excerto (os vocábulos gregos encontram-se sem acentuação no original):

Figura vocatur grece σχημα, quod latini schema pronunciant, propter ita pro quo sonant e quod est figura latine. Et est quedam simplex, quedam composita et quedam decomposita.

Et si grecus querat ποσα (quot) σχηματα; dicemus tria, απλουν, quod est simplex, σύνθετον, quod est compositum, παρασυνθετον, quod est decompositum, testante Prisciano, capitulo de figura. απλουν, ut σοφον quod est sapiens. συνθετον, ut φιλοσοφος. Quia syn grece est cum latine et thesis est posita vel posicio unde syntheton quod est compositum. Philos enim est amor, et sophos, sapiens et sophia, sapiencia, quasi amator sapiencie.

“Figura” chama-se em grego σχῆμα, que os latinos *schema* dizem, por assim produzirem, em vista dele, o som /e/ que é “figura” em latim. E certa figura é simples, e certa é composta, e certa é derivada.

E se o grego exigir πόσα (tanto quanto) σχήματα, nós as diremos três: ἀπλοῦν, que é simples, σύνθετον, que é composta, παρασύνθετον, que é derivada, consoante Prisciano, no capítulo acerca da figura; ἀνπλοῦν, como σοφός, que é sapiente; σύνθετον, como

⁴⁵ ÆLFRIC. *Ælfrics Grammatik und Glossar*. Julius Zupitza (hrsg.). *Sammlung Englischer Denkmäler in Kritischen Ausgaben*. Erster Band. Berlin, 1880, p. 127. Aqui, pelos preceitos da moderna filologia, modifiquei sensivelmente a ortografia do texto original implementando-lhe os símbolos correntes para a escrita do inglês antigo, bem como retirei os acentos circunflexos hoje utilizados apenas para o alto alemão antigo (*Althochdeutsch*) e não mais para o inglês antigo. Curiosamente, o emprego do acento circunflexo para indicar vogais longas nas línguas germânicas antigas, sobretudo o alto alemão antigo e o inglês antigo, é típico da tradição filológica dos alemães, ao passo que o macro é preferido nos estudos de filologia inglesa, embora o acento circunflexo tenha sido mantido em neolatim, conforme se observa nos *Poemata* miltonianos.

φιλόσοφος. Porque *syn* em grego é *com* em latim e *thesis* é *posita*, e, ainda, *posicio* donde *syntheton*, que é composto. *Philos* com efeito é *amor*, e *sophos*, *sapiente*, e *sophia*, *sapiência*, algo como “aquele que ama a sapiência”.⁴⁶

O filósofo franciscano da Universidade de Oxford escreveu em latim, língua que empregou também em sua gramática do hebraico, da qual sobrevivem apenas trechos, embora não parcos. Também se nota algo importante para o entendimento do uso do grego na Inglaterra, a pronúncia bizantina, presente em sua observação de que os latinos dão ao eta grego o som /e/ latino em vez do som /i/, típico do grego bizantino, algo que seria preterido pelos humanistas, junto com uma leitura desfavorável do que se convencionou chamar Escolástica.

Por ora recorde-se que, a despeito da boa circulação dos textos da época do inglês médio no Renascimento, os manuscritos anglo-saxônicos restringiam-se em sua maior parte a coleções de antiquários, ao passo que as gramáticas da época do inglês médio eram preteridas pelos humanistas no curso de sua implantação da reforma lingüística e curricular concomitante à difusão dos novos ideais religiosos. Os humanistas consideravam, sobretudo, que a utilização de gramáticas medievais seria prejudicial aos estudantes por levá-los a meandros semânticos veiculados em uma sintaxe confusa, propícia à obscuridade.⁴⁷

⁴⁶ BACON, Roger. *The Greek Grammar of Roger Bacon and a Fragment of His Hebrew Grammar. Edited from the Manuscripts with Introduction and Notes*. Edmond Nolan & S. A. Hirsch (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1902, p.152.

⁴⁷ KIVISTÖ, Sari. The Concept of Obscurity in Humanist Polemics of the Early Sixteenth Century. In: Rhoda Schnur (ed.). *ACTA CONVENTUS NEO-LATINI BONNENSIS. Proceedings of the Twelfth International Congress of Neo-Latin Studies*. Bonn 3-9 August 2003. Medieval & Renaissance Texts & Studies 353. Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006, pp. 429-438, p. 435. Os humanistas da Europa continental criticavam, ainda, a proposta do dinamarquês Martinus de Daci, “[...] que veio a simbolizar uma abordagem especulativa, filosófica, acerca da gramática. Martinus era um *modista*, ou seja, dedicava-se ao estudo de como as palavras referem-se ao mundo (os *modi significandi*); ele, portanto, via a língua como uma estrutura logicamente explicável. Nem normativa, nem descritiva, a gramática modista estabelecia uma filosofia da significação (*meaning*). Contudo, a terminologia gramatical criada pelos *modistae* com propósitos filosóficos era também empregada pelos

Outro fator preponderante nos usos ingleses das línguas clássicas são as novas formas de pronúncia tanto para o latim quanto para o grego nas Ilhas Britânicas, as quais sofreram a influência direta do processo lingüístico, em pleno desenvolvimento durante

gramáticos normativos. Esta ligação da filosofia, especialmente da lógica, com a descrição do latim encontrou árdua resistência dos humanistas. Para eles, o objetivo único da gramática era ensinar o uso do latim. O estudo de gramática, portanto, não tinha valor algum em si mesmo: a gramática era uma ferramenta, e como tal se deveria lidar com ela da maneira o mais sucinta possível.” (JENSEN, Kristian. The Humanist Reform of Latin and Latin Teaching. In Jill Kraye (ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 66). Para uma discussão das críticas e da defesa relativamente aos modistas, bem como das abordagens filosóficas à língua e ao estudo de gramática no Renascimento, confira-se o capítulo, intitulado Traditional Logic, de E. J. Ashworth em *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. In C. B. Schmitt (ed.) *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 141-172), de cujas páginas 153 e 154 são ora citadas as seguintes asserções, ilustrativas de apontamentos da filosofia da linguagem em relação ao assunto:

Por volta de 1350 as doutrinas da gramática especulativa já havia perdido sua importância para os filósofos da linguagem. [...]

Ao passo que é verdade que a doutrina característica dos gramáticos especulativos, de que há uma correspondência entre os *modi significandi* das palavras, os *modi intelligendi* na mente e os *modi essendi* no mundo, é de pouca importância para o entendimento [*understanding*] da filosofia da linguagem projetada por lógicos da Idade Média tardia e do Renascimento, é também verdade que as classificações gramaticais dos gramáticos especulativos eram empregadas com frequência. Recorria-se por vezes aos *modi significandi* a fim de explicar a diferença entre o sentido lexical [*lexical meaning*] de uma palavra e sua significação accidental [*accidental signification*], isto é, o sentido [*meaning*] adquirido em virtude do caso gramatical [*grammatical case*]; e a noção de *congruitas*, ou correção gramatical, aparece nos textos de lógica.

Já quanto ao problema da obscuridade na prosa em geral, para além das gramáticas, Ben Jonson é incisivo ao afirmar, em sua obra *Timber. Discoveries Made Upon Man and Matter* (1641), que “*Obscuritas offundit tenebras*”, ou seja, “a obscuridade espalha a escuridão”, e, por isso: “O que quer que perca a graça [*grace*] e clareza [*clearness*] converte-se em um enigma [*riddle*]; a obscuridade fica marcada, mas não o valor. Este perece e passa, como a pérola na fábula. Nosso estilo [*style*] deve ser qual uma pele de seda, urdida de ponta a ponta pela linha certa, não emaranhada [*ravelled*] ou confusa [*perplexed*]; senão tudo é um nó, um amontoado [*heap*]” (In: Witherspoon, Alexander M. & Warnke, Frank J. (ed.) *Seventeenth-Century Prose and Poetry*. 2nd edition. New York, Chicago, San Francisco and Atlanta: Harcourt, Brace & World, 1963, p. 125).

os séculos XVI e XVII, conhecido como a Grande Mudança Vocálica (*The Great Vowel Shift*). Iniciado na Idade Média, esse processo alterou profundamente a prosódia inglesa, afetando principalmente as vogais longas, com decorrências ortográficas substanciais. Por uma razão para a qual ainda não se encontrou uma explicação científica definitiva ou, ao menos, inteiramente satisfatória, as vogais longas do inglês médio sofreram mudanças a começar talvez do [i:], que se ditongou em [ʌi]. O espaço vazio deixado pela vogal longa teria sido preenchido pelo [e:], o do [u:] pelo [o:], até que o processo se alastrasse por todas as vogais. Por isso, *mys*, a forma plural do vocábulo “rato” em inglês médio, era pronunciado [mi:s] à época de Chaucer, sendo substituída por [mʌis] mesmo antes do nascimento de Milton, donde o inglês hodierno *mice*, por meio também de adaptações ortográficas que, desde o início da modernidade, tornaram mudo todo *e* final nas palavras inglesas. Por sua vez, uma outra teoria atribui ao [a:] o primeiro movimento desencadeador dessas alterações. Qualquer que seja a explicação, contudo, essas mudanças levaram séculos para se concretizar — a fusão de duas formas do *e* medieval com o fonema [i:], por exemplo, somente se realizaria no século XVIII —, sendo que no Renascimento encontrava-se em pleno e ágil processo, catalisada, por assim dizer, pela simultânea profusão de latinismos e de helenismos que adentravam a língua inglesa.

Assim, a língua que apresentava até então um quadro de vogais similares àsquelas das línguas continentais — o *a* em *name*, por exemplo, era pronunciado como ainda o *é* em alemão —, ganharia novos contornos de prosódia que lhe imprimiriam, em escala muito acelerada, diversas de suas particularidades de pronúncia e de ortografia ainda vigentes. Conhecido como “moderno [*modern*]” à época e atualmente classificado em sua fase do início da modernidade (*early modern English*), o inglês falado e escrito por Milton apresentava, dentre outros traços distintivos, as seguintes diferenças em relação ao inglês contemporâneo: os dígrafos *ea*, *ai* e a vogal *a*, esta última antes de *-te*, representavam o fonema [e], como em *set*, seguido pela vogal neutra denominada *schwa* [ə], como no primeiro *a* de *about*, formando o som vocálico que se ouve atualmente no vocábulo *fair*, qual seja [feə]. Desse

modo, os vocábulos *speech* e *speak*, hoje homófonos quanto ao som vocálico [i:] representado pelos dígrafos *ee* e *ea*, não apresentavam a mesma vogal, pois o primeiro destes trazia já sua pronúncia hodierna, ao passo que o segundo teria o mesmo fonema vocálico da pronúncia contemporânea de *fair*, que rimava, pois, à época, com *bate* e *bait*. Já o dígrafo *oo* sempre soava /u:/ ou /ʊ/, de modo que as vogais em *blood* e *good* apresentavam pronúncia idêntica, como ainda o fazem nos dialetos regionais do norte do território inglês, como em Liverpool e Birmingham, por exemplo. Nos dígrafos *kn* e *gn*, ao contrário da prática contemporânea, pronunciavam-se todas as letras, o que fazia de *knee* /kni:/ e de *gnaw* /gno:/. Além dessas, havia ainda algumas diferenças consonantais, como a redução do *th* em uma consoante dental como a do vocábulo *bet*, o qual não apresentava o caráter fricativo que se ouve, por exemplo, em *moth*, cuja pronúncia era com a alveolar [t] em vez da africada [θ], donde a grafia alternativa *moat*.

Desse modo, as palavras introduzidas na língua após a mudança vocálica foram pronunciadas já segundo o novo modo, enquanto os estrangeirismos assimilados anteriormente, ainda no inglês antigo e no inglês médio, adequaram-se de maneira diferente à nova prosódia. Por conseguinte, assinala Tom McArthur, uma palavra como *police*, cujo *i* é longo, difere de outra, como *polite*, em que o *i* representa o ditongo [ʌi], porque esta passou a fazer parte do vocabulário inglês somente após o pleno desenvolvimento da Grande Mudança Vocálica, contrariamente àquela, anglicizada na Idade Média.⁴⁸ Ao latim e ao grego em suas formas inglesas, em que os humanistas tentavam fazer incidir a pronúncia erasmiana, este processo produziu complicações ainda mais delicadas. A ditongação das vogais longas latinas /a/ e /e/, por exemplo, fez com que estas passassem a ser pronunciadas [ei] e [ʌi] respectivamente. Assim, em 1542 a pronúncia erasmiana foi proibida por um edito que classificava de ininteligíveis os seus falantes.

Uma descrição introdutória, sucinta e rigorosa da pronúncia do latim e do grego na Inglaterra desde o medievo encontra-se

⁴⁸ McARTHUR, Tom. *The Oxford Companion to the English Language*. Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 587.

com clareza erudita nos livros de W. Sidney Allen *Vox Latina. A Guide to the Pronunciation of Classical Latin* e *Vox Graeca. A Guide to the Pronunciation of Classical Greek*,⁴⁹ dos quais aqui se parafraseiam, com acréscimos, as seguintes explicações relativamente aos séculos XV e XVII. Acerca do latim, Allen relata que, desde os primórdios da língua de Cícero nas Ilhas Britânicas, ainda no período do inglês antigo, o hábito discursivo nativo (*native speech habit*) exerceu influência preponderante em sua pronúncia, a começar por não se observar a quantidade vocálica, exceto, para efeito de acentuação, na penúltima sílaba de vocábulos polissilábicos (o que fazia com que o acento recaísse de modo correto, por exemplo, na primeira sílaba de *minima*, já que o segundo *i* é breve, e na segunda de *minora*, já que o *o* é longo) e, em princípio, em se tratando de versos. Tendia-se, ainda, a alongar a primeira sílaba de vocábulos dissilábicos (*pāter* em vez de *pāter*, por exemplo).

A influência do idioma francês, instaurado na Inglaterra pela invasão dos Normandos, em 1066, à época do inglês médio, fez com que, posteriormente aos anglo-saxões, o latim fosse ensinado com galicismos em sua pronúncia, de modo que o *c* em palavras como *census*, por exemplo, tornou-se [s] na pronúncia, nesta palavra cuja vogal *e*, porque precede duas consoantes, passou ainda a ser breve — algo que se instruía como regra —, ao passo que, pela prática comum às línguas neolatinas, às quais pertence o francês falado pelos Normandos, alongavam-se as vogais de sílabas abertas (*fōcus* em vez de *fōcus*, por exemplo).

Quando da difusão da obra e da influência de Erasmo junto aos acadêmicos ingleses, promoveu-se a reforma anglicana do ensino de latim e grego na Inglaterra, sobretudo pelos esforços de Cheke e Smith, a despeito da oposição do Vice-Chancellor de Cambridge, Stephen Gardiner, Bispo de Winchester, autor do edito supracitado que proibia a pronúncia reconstituída. Em conjunção com a Grande Mudança Vocálica e seus efeitos de ditongação

⁴⁹ ALLEN, W. Sidney. *Vox Latina. A Guide to the Pronunciation of Classical Latin*. Second edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. ALLEN, W. Sidney. *Vox Graeca. A Guide to the Pronunciation of Classical Greek*. Third edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.

até os anos em que Milton viveu, passara-se também a pronunciar ambos os ditongos *oe* e *ae* como [e] em —*Aeschylus*, em vez de *Ēschylus*, por exemplo.

Já quanto ao ensino de grego, ainda de acordo com Allen, a Inglaterra sofreu a influência, comum a outros países, sobretudo à Itália, da prática bizantina, principalmente nos séculos XIV e XV, quando para as plagas italianas migraram intelectuais provenientes de Constantinopla, tomada pelos turcos em 1453. Como se nota na gramática de Roger Bacon, em relação à palavra *schema*, predominava no grego bizantino o que se convencionou chamar de iotacismo, a prática pela qual as vogais ι, η, υ e os ditongos ει, οι, υι eram todos pronunciados da mesma forma, qual seja, como [i]. Além disso, o vozeamento de π, κ, τ após sons nasais, além da pronúncia de αι como [e], e da pronúncia do υ como [v] ou [f] em αυ e ευ, eram traços do grego bizantino, muitos dos quais repercutiriam de forma direta no grego moderno, cujos falantes, hodiernos habitantes da Grécia, chamam de *vita* a letra beta, de *zita* a letra dzeta e, ao tau, de *taf*.

Opostos à pronúncia bizantina, os reformadores renascentistas propuseram também a restauração da pronúncia clássica para o grego, assim como para o latim,⁵⁰ também sob a influência da Grande Mudança Vocálica em pleno desenvolvimento. Assim, perdida a diferenciação de tons (o tom neutro demarcado pelo acento grave; o tom acima dele pelo agudo; e, pelo circunflexo, o tom que sobe e desce em uma mesma vogal, necessariamente longa), de modo que os acentos passaram a assinalar as sílabas tônicas, preconizavam-se os ditongos /au/ e /eu/ em vez de [av] e [ev], tendo-se, como exemplos em vernáculo da pronúncia destas, vocábulos como *claw* (em sua pronúncia elisabetana, que não tinha ali [o:], mas /au/) e *few* (também como pronunciado à época de Shakespeare, isto é, /feu/).

⁵⁰ Recorde-se o diálogo de caráter didático entre um leão e um urso intitulado *De Recta Latini Graecique Sermonis Pronuntiatione Dialogus* (Diálogo sobre a correta pronúncia das línguas latina e grega) com o qual Erasmo propõe sua revisão da pronúncia do grego e do latim. Ao perguntar se, acaso, as vogais η, ι, υ, η, ει, οι, não se pronunciariam com o mesmo som (“*Nonne indiscreto sono pronunciant?*”), o urso ouve do leão uma enfática resposta negativa (“*Nihil prorsus*”).

Dos exemplos fornecidos por Allen reconsiderem-se apenas alguns pontos, os quais naturalmente não o destituem de sua precisão, mas apenas comprovam a complexidade científica deste objeto de estudo. A saber, embora Allen consigne a pronúncia [æɪ], como vigente para o grafema *ay* (como em *say*) até por volta do século XVIII, quando se tornaria [əɪ], a prática dos estudos de filologia inglesa e germânica, acatada também no trabalho do organizador e tradutor da edição da presente obra, assinala a desapareição desse som vocálico ainda na Idade Média, pelo que Milton, e Shakespeare antes dele, teria utilizado em seu lugar o ditongo [əɪ].

Ademais, recorde-se que a prosódia do latim à inglesa tendeu a atenuar a função de diferenciação sintática exercida pelos sufixos, de modo que as vogais átonas transformaram-se, tanto em latim, quanto em inglês, na vogal central neutra, denominada *schwa*, que torna indistinta, por exemplo, a pronúncia das terminações do acusativo da primeira e da segunda declinações — com isso, *-am* e *-um*, como em *filiam* e *filium*, tornam-se ambos [əm]. Esta característica não é mera dificuldade de adaptação da língua do Lácio aos falantes ingleses, mas, sobretudo, o exercício de um mecanismo interno vigente em inglês e responsável mesmo pelo desaparecimento das declinações que existiam no inglês antigo, quais sejam, o nominativo, o genitivo, o acusativo e o dativo, este último com resquícios do locativo. Porque a incidência da vogal central neutra difundiu-se nas flexões do inglês antigo, tornou-se necessário o emprego de preposições para demarcar a função sintática dos termos da oração. Assim, conforme R. Quirk e C. L. Wrenn assinalam:

Uma conseqüência de fixar-se a intensidade, ou força de enunciação [*weight of utterance*], no início das palavras, ou próximo a ele, foi a atenuação [*weakening*] das sílabas flexionais, finais e átonas. Logo, no inglês antigo tardio as vogais breves e átonas *a*, *e*, *o* e *u* de sílabas finais começaram, desde cerca do século décimo, a ser atenuadas [*weakened*] em um som comum chamado *schwa* [...]. Posto que, além disso, o *m* final tendia a ser pronunciado como [n] em inglês antigo tardio, as terminações flexionais *-an*, *-um*, *-on* passaram, todas, a soar [ən], e as

formas escritas *mannum*, *mannon*, *mannan* poderiam todas ser pronunciadas da mesma forma...⁵¹

Pelos meandros dessas particularidades fonéticas que afetaram diretamente a pronúncia das línguas clássicas na Inglaterra, Milton toma liberdades lingüísticas e métricas patentes em seus versos latinos e gregos, como se observa em um breve exame dos *Poemata*. Para que melhor se entenda este processo, é necessário perceber como Milton mostra-se leitor de seus contemporâneos, ao instilar a modernidade nos seus versos compostos em línguas antigas.

3. De leitor a autor: a experiência em versos, suas formas e seus temas

Conforme J. H. Summers resume, John Milton “[...] leu a maior parte da literatura grega e latina conhecida em sua época, e a convicção de que a Bíblia era a inspirada Palavra de Deus [*inspired Word of God*] levou-o a aprender o aramaico, assim como o Hebraico. Ele claramente conhecia a literatura de sua época em italiano, francês e inglês”.⁵² Como se nota, o poeta de Londres não ignorava a importância de conhecer as letras de sua contemporaneidade, nem a relevância dos autores medievais na configuração desta, pelo que se tornou leitor de Chaucer, Spenser e Shakespeare,⁵³ além de autores da Europa continental, algum dos quais

⁵¹ QUIRK, Randolph and WRENN, C. L. *An Old English Grammar*. London: Methuen, 1955.

⁵² SUMMERS, Joseph H. *The Muse's Method. An Introduction to Paradise Lost*. London: Chatto & Windus, 1962, p. 16.

⁵³ A propósito, veja-se o artigo “Managing Spenser, Managing Shakespeare in *Comus*” (*Neophilologus* 88, 2004, pp. 315-333), no qual Maurice Hunt oferece uma interpretação original, sustentada por evidências textuais de valor científico, para o soneto “On Shakespeare”. Ali se demonstra como, por meio de características spenserianas, Milton verte elementos hauridos do Bardo.

conheceu em pessoa, como Marini e Tasso — este último mencionado no poema *Manso* —, de tal modo levado pelas afinidades estéticas que com eles possuía a ponto de lançar-se à composição de sonetos na língua italiana falada por esses poetas.

Com efeito, especialista na dimensão poliglota da literatura miltoniana, J. K. Hale examina, em pormenores e com inovadoras luzes, o que denomina, também em Milton, de “*Questione della Lingua*”, com referência aos debates que se passaram na Itália e que envolveram Dante e Ariosto acerca da escolha ou pelo latim, ou pelo italiano como forma de expressão literária.⁵⁴ Hale argumenta, portanto, que Milton mostra-se um humanista e poliglota, além de valer-se de quatro línguas para sua poesia (a italiana, a grega, a inglesa e a latina, tendo utilizado as duas últimas também em sua prosa) e, para leitura, de línguas semíticas (o hebraico e o aramaico), do francês e do espanhol e, talvez, do holandês, não se podendo comprovar se lia em alemão e em inglês antigo, embora haja sugestões de que o fizesse.

Por possuir um gosto especial pelo aprendizado e pela prática das línguas, conduziu-se Milton ao exercício profissional das funções de tradutor e intérprete, ao assumir o cargo de Secretário de Línguas Estrangeiras em 1649, quando, decapitado Carlos I, o Conselho de Estado (*Council of State*) pôs-se a governar a Inglaterra. Cabia ao poeta de Londres a escrita e a leitura de cartas e documentos em latim, assim como a função de intérprete em reuniões com representantes de países da Europa continental, ocasiões em que se valia de seus conhecimentos dos idiomas modernos para além das habilidades de leitura e de escrita.

Imbuído de formação clássica, curioso acerca da produção literária contemporânea em vernáculo, quer em inglês, quer em outros idiomas, e ansioso por expressar nas línguas clássicas o seu próprio engenho — moderno pela época e jovem pela idade —, Milton tinha motivações suficientes para compor versos em latim e em grego. Acrescente-se a isso o fascínio exercido sobre os estudiosos de línguas estrangeiras pelas operações sintáticas e morfológicas que, efetivadas nas línguas clássicas, fizeram-se ina-

⁵⁴ HALE, J. K. *Milton's Languages: the Impact of Multilingualism on Style*, p. 1.

ceitáveis na norma culta do inglês. Ressaltem-se, pois, as possibilidades de emprego da negativa dupla, traço indicativo de dialetos associados às classes sociais de parca instrução na Inglaterra, e da omissão de pronomes pessoais retos, suficientemente indicados que se encontram na desinência número-pessoal dos verbos, e dos recursos estilísticos e prosódicos propiciados pelo sistema quantitativo de versificação, além da plasticidade morfológica, propícia a neologismos, do léxico helênico. Assim, o conhecimento de línguas oriundo do estudo de textos literários e filosóficos — algo que em via de mão dupla favorece a leitura dos mesmos — engendra a erudição que, modulada pela técnica poética, faz brilhar aos olhos de Milton as possibilidades do latim e do grego, algumas das quais a tradição já fazia vigorar nos escritos de Thomas Morus e Francis Bacon.

Por conseguinte, nos *Poemata* essas influências urdem-se em um tecido literário multilíngüe de linhas antigas, medievais e contemporâneas, perpassadas pela ágil mão moderna que as entretece. Por vezes, Milton põe-se a verter versos de Shakespeare do inglês para o latim e, ao fazê-lo, remete a Ovídio — a quem emula em ritmo e disposição de cesuras —, fonte intertextual comum a ambos os poetas ingleses.⁵⁵ Assim, conforme ressalta Bush,⁵⁶ o verso 54 da *Elegia Primeira*, “*Quae possit senium vel reparare Iovis*” [“Que pode renovar mesmo o ancião Jove!”] remete ao *Cimbeline* shakespeariano — “*A pudency so rosy, the sweet view on’t\ Might well have warm’d old Saturn*” (2.5 11-12) [“Uma pudicícia tão rosada, que a doce vista dela bem poderia ter acalorado o velho Saturno”] — e a *Arte de amar* (*Ars Amatoria*) ovidiana: “*illius ad tactum Pylius invenescere possit*” (3. 7. 41-2). Por vezes, vale-se de construções de outros poetas novilatinos, como no início da *Elegia Quinta*, “*In se perpetuo Tempus revolubile gyro*” [“O Tempo, que em si volve com giro perpétuo”], que ecoa este outro, “*In se praecipii*

⁵⁵ Para um estudo da disposição das cesuras, bem como do metro em geral, no Livro de Elegias, confira-se DUCKWORTH, George E. “Milton’s Hexameter Patterns-Vergilian or Ovidian?”. *The American Journal of Philology*. Vol. 93, No. 1, Studies in Honor of Henry T. Rowell (Jan., 1972), pp. 52-60.

⁵⁶ BUSH, Douglas. *A Variorum Commentary on the Poems of John Milton*, pp. 53-54.

semper revolubilis orbe”, pertencente ao poema inacabado *Sphaera* (2.308), de George Buchanan, que consiste em algo de mais de dois milhares de hexâmetros acerca de matéria cosmológica.

Para além da adoção do sistema ptolemaico, comum à época, a despeito da vigência das novas teorias de Copérnico, e visto tanto na peça há pouco mencionada de Buchanan quanto nos versos miltonianos (por exemplo, na *Elegia quinta*, sobre a qual se consultem os comentários ao final desta edição), os versos do vate londrino trazem outras características recorrentes na literatura novilatina de diversas nações. Bush cita como exemplo disso o emprego de uma sílaba breve antes de um vocábulo iniciado em *s* em “*theatra stolis*” [“teatros da estola”], no septuagésimo verso da *Elegia primeira*, artifício que se faz recorrente na poesia novilatina, conquanto excepcional nos autores antigos — são onze as ocorrências em Lucrécio, nove em Horácio, quatro em Propércio, uma em Virgílio.⁵⁷ Quanto ao léxico, observam-se em *Para o Cinco de Novembro. Aos dezessete anos de idade* o vocábulo *sceptrigero* (v. 203), adjetivo de uso corrente em neolatim que é raro, ou talvez inexistente, em latim clássico, e o neologismo *coelifugam* (v. 10) na *Elegia sexta* e do verbo *surdeo* (v. 90) na *Elegia sétima* — esta última, uma forma desconhecida, de construção até mesmo errônea, em latim clássico. Já “*centilinguis*”, no sétimo verso de *Por ocasião da morte do Bispo de Ely*, parece ter sido um vocábulo cunhado pelo próprio Milton, seguindo, para tanto, o modelo clássico de *centimanus* e *centoculus*.⁵⁸ Em outras ocasiões, o poeta de Londres simplesmente

⁵⁷ BUSH, Douglas. *A Variorum Commentary on the Poems of John Milton*, p. 56.

⁵⁸ Para exemplos novilatinos da utilização de palavras raras dentre os antigos e recorrentes no Renascimento, bem como da influência grega e hebraica no léxico do neolatim, assim como vocábulos cunhados em grego medieval, leia-se o capítulo “Theological Treatises in Sweden and Germany circa 1700: Style, Phraseology, and Vocabulary”, de Josef Eskhult (In: Rhoda Schnur (ed.). *ACTA CONVENTUS NEO-LATINI BONNENSIS. Proceedings of the Twelfth International Congress of Neo-Latin Studies*. Bonn 3-9 August 2003. Medieval & Renaissance Texts & Studies 353. Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 2006, pp. 293-304). Eskhult centra seu estudo na edição “[...] de uma tradução latina de um comentário em hebraico ao Gospel de São Mateus intitulado מאירחעינים (*Me’ira’t ‘Enáyim*) — em latim, *Illumination oculorum* — feita por Johan Kemper (1670-1716), rabi judeu convertido e nativo da Polônia” em

te prefere os anglicismos, como ao utilizar o verbo *audio* (*auditur*, no verso 32 da *Elegia primeira*), para descrever a ação de assistir a um espetáculo, o que se explica pelo uso, à época, de expressões como *to hear a play*, que significa comparecer à apresentação de uma peça, ou, em outros termos, tornar-se parte da platéia, isto é, da *audience* (do latim *audio*, “ouvir”).

Põem-se estes artifícios em conjunção com o esforço de Milton em retomar a linguagem da época augustana, principalmente conforme utilizada nos textos de Ovídio e de Virgílio. Sua tentativa é tão vigorosa, que remete por vezes a um léxico arcaizante e acaba por trazer para contextos líricos de maior gravidade, construídos ao modo da sintaxe e da musicalidade de Ovídio ou de Virgílio, palavras informais antigas conhecidas das comédias de Plauto e de Terêncio — alguns exemplos dessas ocorrências encontram-se, no presente volume, nos comentários à peça *A Salzilli, Poeta romano que está doente. Coliambos*.

Recorde-se, a propósito, que, ao compor em inglês, Milton demonstra entusiasmo para com alguns arcaísmos, do tipo dos que leu em Spenser, poeta que, por sua vez, ou os apropriou da literatura em inglês médio ou os cunhou baseado nesta. Encontram-se na miltoniana, por exemplo, o emprego de *wight* por *person*, “pessoa”, e o uso do prefixo do inglês médio *y-* em palavras como *y chained* (equivalente ao inglês moderno *chained*, “acorrentado”), forma que sucedeu a forma *-ge-* empregada em inglês antigo. Do mesmo modo, palavras como *legion* e *region* não raro estão presentes no *Paraíso Perdido*, moduladas por uma versificação que recria em inglês efeitos da métrica quantitativa dos antigos gregos e latinos e com sua pronúncia anterior à época de Milton, ou seja, à maneira do inglês médio que, sob a influência do francês, as tinha como dois sons vocálicos e não como o som vocálico neutro, conhecido como *schwa*, com que se as pro-

que se faz é recorrente o vocábulo *utut*, que, “em latim antigo, é principalmente atestado por Plauto e Terêncio, mas apenas em uma ocorrência em Cícero e em Apuleio” — ou seja, torna vigente, ressalte-se cá, algo anterior ao período augustano, assim como Milton ao empregar vocábulos de Plauto e Terêncio em meio à sintaxe e à métrica hauridas de Virgílio e de Ovídio.

nuncia até os dias de hoje. Ao compor em latim, Milton não emprega tantos arcaísmos, diferentemente do que faz em inglês, e estes são prontamente absorvidos pelo amálgama de registros temporais diversos e de métricas distintas que forma a sua poesia novilatina.⁵⁹

Pela amplitude das leituras de Milton supõe-se agigantado o trabalho de identificação e classificação das fontes de sua *inuentio*. Um estudo completo e detalhado encontra-se na obra ora recomendada de Bush, da qual se tiram, a seguir, alguns exemplos representativos da crítica textual relativa aos *Poemata*. Aponta-se que Milton usa *topoi*, ou seja, de lugares-comuns de uso literário, conhecidos como *stock phrases* em inglês, como a estrutura “*falsa imagine*”, que, presente em *Para o Cinco de Novembro. Aos dezessete anos de idade* (v. 79), acha-se também em Ovídio, Virgílio e Boécio. O mesmo ocorre ainda nessa peça miltoniana, em que “*niger umbrarum dominus, rectorque silentum*” (v. 78) traz possíveis ecos de Ovídio (“*umbrarum dominum*”, *Metamorfoses* 10.16), Sêneca (com “*dominus*” em vez de *dominum*; *Hercules Furens*, v. 570) e Boécio (*Consolatione Philosophiae*, 3, metro 12.28). Ademais, costuma-se traçar até Virgílio (*Eneida* 9. 59-66) o símile do lobo que Milton utiliza no vigésimo verso de *Para o Cinco de Novembro. Aos dezessete anos de idade*, cujos versos trazem ainda a expressão “*Caspia Tigris*” que remete a Estácio (*Tebaida*. 10. 288-289).

Em alguns casos, até mesmo a disposição do sintagma nos versos é análoga à do texto latino, conforme se nota no final do verso 5 e no início do verso 6 de *Para o Cinco de Novembro. Aos dezessete anos de idade*, de modo similar à mesma divisão feita por Ovídio nas *Metamorfoses* (2. 23-24). Também não é difícil identificar-se a ocasião em que Milton traduz literalmente do grego para o latim o trecho homérico presente na *Elegia segunda*, em que “*pondus inutile terra*” leva ao centésimo quarto verso do décimo oitavo canto da *Ilíada*, “ἐτῶσιον ἄχθος ἀρούρης” — procedimento similar ao que se observa quando o poeta de Londres verte o inglês shakespeariano em sintagmas latinos, conforme o exemplo

⁵⁹ Confira-se o estudo de George E. Duckworth intitulado *Milton's Hexameter Patterns*, pp. 52-60.

supracitado. Contudo, não é possível precisar se, ao retomar de Horácio algo que este emula de Teócrito, Milton deteve-se no poeta latino, ou se consultou ambas as obras. O verso “*Ite domum impasti; domino iam non vacat, agni*” [“Sem pasto ide a casa, anhos; já não folga o dono”] repete-se, conforme lembra Masson, segundo o modelo da tradição pastoral que remete tanto ao refrão da oitava écloga de Virgílio — “*Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin*” [“Em cantos meus, trazei da cidade o meu Dáfnis”. Tradução de Raimundo Carvalho] —,⁶⁰ quanto àquele do primeiro dos *Idílios* de Teócrito: “Ἀρχετε βουκολικᾶς, Μῶσαι φίλαι, ἄρχετε αὐδᾶς” [Conduzi, ó caras Musas, conduzi o poeta bucólico].

Neste tecido de citações, recriações e inovações, encontra-se a criatividade do jovem poeta perante os seus modelos, que, não sem deixar de emulá-los, admira-os com vistas mesmo a avizinhar-se de seus méritos. Encontram-se de fato nos *Poemata* as “qualidades miltonianas” que Tillyard aponta como essenciais nos versos tanto em latim quanto em inglês do poeta de Londres, quais sejam: “uma incomum segurança do tom, que poderia com facilidade beirar arrogância, os inícios, em geral bem nuvíosos [*blurred*], de grandeza serena [*serene grandeur*] e de doçura grave, e um senso muito rigoroso de forma”.⁶¹ Desse modo, a versificação latina e grega nos poemas miltonianos afasta-se com frequência dos padrões clássicos, mesmo por querer-se moderna, enquanto a sua versificação em inglês toma emprestados ao latim e ao grego elementos e artifícios incomuns ao sistema de versificação da língua inglesa.⁶²

⁶⁰ VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução de Raimundo Carvalho, 2005.

⁶¹ TILLYARD, Milton, p. 17.

⁶² A realização miltoniana em língua inglesa de elementos da métrica clássica (latina, sobretudo) é analisada em seus pormenores na obra de Robert Bridges intitulada *Milton's Prosody. An Examination of the Rules of the Blank Verse in Milton's Later Poems, with an Account of the Versification of Samson Agonistes* (Oxford: Clarendon Press, 1894). Um exemplo dado por Bridges de algo por demais insólito aos ouvidos ingleses é a ditongação que Milton faz, ao estilo das línguas neolatinas, em vocábulos iniciados com *h*, como em “*to have*” (/tæv/, no décimo segundo verso do décimo livro do *Paraíso Perdido*: “*For still they knew, and ought to have still remember'd*”. Acrescente-se cá, ainda, a elisão métrica entre *e* e *u* em “*the uncouth*” /ðəncəuð/ no verso 186 de *Lícidas* — “*Thus sang the uncouth swain to the oaks and rills*”. Não incomum nas línguas clássicas (e.g., entre as palavras

Frente ao leitor seu contemporâneo, Milton não se ateve ao estrito respeito dos preceitos clássicos, o que sobrepujou a criação de sonoridades modernas específicas, com liberdade necessária, embora respeitosa, aos pressupostos tradicionais entre a escolha do metro relativamente ao tema tratado. Esse ponto de vista é devidamente corroborado por um estudo de S. M. Oberhelman e

Conticuere e *omnes* que são as duas primeiras do verso de abertura do segundo canto da *Eneida*) e correlata à ditongação estruturante da versificação silábico-acentual das línguas neolatinas (e.g., entre “se” e “adornou” no verso camoniano “E de toldos alegres se adornou”. *Os Lusíadas*, 1. 58.6), tal procedimento é de ocorrência esdrúxula em língua inglesa. Haveria mesmo a tendência de um leitor incauto contar como onze e não dez as sílabas desse verso e considerá-lo erroneamente como um hendecassílabo do tipo que se usa, principalmente no drama elisabetano, como variação estilística — é famoso o seu emprego no monólogo hamletiano que traz o “ser ou não ser”. Em textos dramáticos como os de Shakespeare, porque concebidos para a declamação, o artifício empregado seria a omissão da vogal na preposição, como se observa, por exemplo, no primeiro verso do Soneto 125 shakespeariano, em que “*were*” e “*it*” formam apenas uma das dez sílabas do pentâmetro iâmbico: “*Were’t aught to me I bore the canopy*”. A melhor obra relativa a este assunto, com um exame detalhadíssimo repleto de exemplos é *Milton’s Prosody. An Examination of the Rules of the Blank Verse in Milton’s Later Poems, with An Account of the Versification of Samson Agonistes*, de Robert Bridges (Oxford: Clarendon Press, 1894). A propósito da prosódia miltoniana recorde-se, ainda, o modo pelo qual em sua gramática latina Allen e Greenough explicam ao aluno de língua inglesa a disposição da ordem dos termos nas orações latinas a partir de uma citação de Milton, que bem lhes emula também o tom em inglês: “Em um período [*period*], o sentido é expresso por uma sentença *como um todo*, e mantém-se em suspenso até a enunciação [*delivery*] da última palavra. Em inglês uma sentença não apresenta com frequência esta forma estrutural. Ela foi por vezes imitada [*imitated*] com grande habilidade e graça por muitos de nossos autores em prosa inglesa; seu efeito, contudo, é mais bem observado na poesia, como na seguinte passagem:

*High on a throne of royal state, which far
Outshone the wealth of Ormus and of Ind,
Or where the gorgeous East with richest hand
Showers on her kings barbarie and gold,
Satan exalte sat. — Paradise Lost, 2. 1-5.*

(Alto em um trono de régio estado, que muito brilhou mais do que a riqueza de Ormus e de Ind, ou onde o formoso Est com a mais opulenta mão faz chover sobre seus reis barbárie e ouro, satã sentou-se, excelso.)”

(Allen and Greenough, 1903, p. 399. Foram mantidos os itálicos do original, exceto os da citação dos versos miltonianos, sem itálico no original)

J. Mulryan⁶³ em que se demonstra, por exemplo, como no primeiro poema do Livro de Silvas, intitulado *Aos dezesseis anos de idade. Por ocasião da morte do Médico Vice-Chanceler*, a opção do poeta pela estrofe alcaica é motivada pelo tema fúnebre e pelas ações que a morte provoca nos viventes ao modo de Horácio na décima quarta peça do segundo livro das *Odes* (*Carmina*). Para tanto, por um lado, o poeta londrino segue à risca a constituição do metro escolhido, compondo hendecassílabos alcaicos, e, por outro lado, apropria-se da forma clássica, modificando-a em seus versos com a incisão dos acentos de tonicidade, a fim de tornar o metro mais adequado às expectativas novilatinas de seu uso. Assim, ressaltam Oberhelman e Mulryan, enquanto o décimo verso, por exemplo, mantém a disposição clássica das sílabas tônicas, que são a primeira, a quarta, a sexta e a nona (*Sí destinátam péllere dèxtera*), o verso 14, por exemplo, traz como tônica a segunda sílaba em vez da primeira: “*Viddisset óccisum Ílion Héctora, aut*”.

Estas formas, por sua vez, modulam-se por artifícios de retórica, conforme concebida no Renascimento, que se mostra estruturante do seiscentista engenho miltoniano, com implicações diretas na construção dos *Poemata*.

3.1 A retórica em versos

À época de Milton, a universidade inglesa primava pelo estudo da dialética — herdada e adaptada, pois, da universidade medieval, onde já se ladeava pela retórica —, que pressupunha, dentre outras atividades, a declamação como exercício de argumentação e defesa de pontos de vista teóricos. Estes debates complementavam-se, por vezes, com a representação, de fins lúdicos e de estudo, de textos teatrais, mormente os de Sêneca.

⁶³ OBERHELMAN, Steven M. & MULRYAN, John. “Milton’s Use of Classical Meters in the *Sylvarum Liber*”. *Modern Philology*. Vol. 81. No. 2. (Nov., 1983), pp. 131-132.

Tornava-se a retórica, de fato, um meio de cognição a partir dos textos clássicos, um meio por que se apreenderiam aspectos da realidade pela interpretação dos autores antigos, cujos elementos textuais das realidades antigas se atualizariam em confluência com, digamos, as leituras da realidade contemporânea. Na condição de teoria e de prática elevadas das artes da língua,⁶⁴ a retórica era realizada em versos pelo poeta que, intelectual, deseja a expressão artística de suas idéias. Cria-se, pois, a “combinação [Vereinigung] renascentista do poeta [Dichter] e do orador [Redner]” pelo ideal do “poeta-orador [Poeta-Orator]”,⁶⁵ sendo que a própria “concepção renascentista do poeta, especialmente do poeta heróico” é a de um “scholar universal”, isto é, dotado de erudição advinda dos seus estudos acadêmicos, “versado em ciência, assim como em letras e em história”.⁶⁶ Em grande parte, atribui-se tal noção à concepção vigente da poesia homérica como um compêndio de temas, formas e estilos considerados as fontes originais das artes e as ciências (filosofia, técnicas militares, matemática, história, geografia, retórica), enquanto na Bíblia identificam-se traços épicos, pela diversidade de temas, inclusive históricos, e áreas do conhecimento: direito, profecia, poesia heróica, salmos, alegorias, provérbios, sermões, cartas, aspectos que poderiam ser entendidos como trágicos.⁶⁷

Assim, o poeta-orador aspirava à condição simultânea de um *scholar-poet*, um erudito acadêmico, a valer-se de seus versos como veículo de seu pensamento, a colocar-se, enfim, “[...] à parte da massa iletrada [unlettered crowd]”.⁶⁸ Essa posição convém mais a Milton do que, digamos, a Shakespeare, que escrevia para um público em grande parte analfabeto, como o eram em sua maioria os freqüentadores do Globe Theatre, dentre os quais se encontra-

⁶⁴ SLOANE, Thomas O. The Crossing of Rhetoric and Poetry in the English Renaissance. In Thomas O. Sloane & Raymond B. Waddington (ed.). *The Rhetoric of Renaissance Poetry. From Wyatt to Milton*. Berkeley: University of California Press, 1974, p. 213.

⁶⁵ MÜLLER, Wolfgang. *Ars Rhetorica und Ars Poetica*, p. 227.

⁶⁶ BUSH, Douglas. *A Variorum Commentary on The Poems of John Milton*, p. 251.

⁶⁷ COLIE, Rosalie. Apud B. K. Lewalski. *The Life of John Milton*, p. 115.

⁶⁸ BUSH, Douglas. *A Variorum Commentary on The Poems of John Milton*, p. 253.

vam ainda intelectuais e indivíduos de nível escolar médio. Contudo, Milton vê em seu texto uma forma de educar o seu leitor segundo os seus princípios⁶⁹ e, qualquer que seja a sua intenção e o leitor por ela pretendido, mostra-se um poeta pela retórica, nestes termos:

O rétor adota uma instância para alcançar os objetivos de sua oratória (ou de sua escrita), sendo que esta instância não implica o freqüente desacerto [*blunder*] moderno de que a literatura é idêntica às experiências pessoais, espontâneas, altamente emotivas e francamente cândidas, que deram origem a tal expressão literária; porém, de outro modo, indica que o orador escolheu um ponto de vista, uma estratégia, um conjunto de técnicas ou artifícios e, talvez, uma linguagem específica para aumentar suas chances de sucesso.⁷⁰

Conformam-se esses pressupostos ao mote ovidiano da *materia conueniente modis* (*Amores* 1. 1. 2), difundido no meio literário renascentista inglês e bem descrito por Horácio.⁷¹ Exige-se

⁶⁹ Milton “[...] não conseguia imaginar amantes da poesia inglesa que pouco conhecessem tanto dos clássicos quanto da Bíblia, porém dificilmente imaginava um público geral tão culto [*learned*] quanto ele próprio” (SUMMERS, *The Muse’s Method*, p. 16). Em seu livro *Surprised by Sin. The Reader in Paradise Lost* (2nd edition. Massachussets: Harvard University Press, 2003, pp. 1-2), Stanley Fish defende que, no *Paraíso Perdido*, Milton torna o centro de referência do poema o seu próprio leitor, feito também no tema (*subject*) desse épico, cujo propósito seria o de “educar o leitor relativamente a um consciência (*awareness*) de sua posição e de suas responsabilidades como sendo as de um indivíduo após a Queda do Homem, e a um senso de distância que o separa da inocência que uma vez foi sua”. Para tanto, “o método de Milton é recriar na mente do leitor (aquilo que é, afinal, o cenário do poema) o drama da Queda do Homem, fazê-lo cair de novo exatamente como ocorreu com Adão e com a clareza problemática de Adão não ludibriada [*not deceived*], por assim dizer”.

⁷⁰ SHAWCROSS, John T. The Poet as Orator: One Phase of His Judicial Pose. In Thomas O. Sloane & Raymond B. Waddington (ed.). *The Rhetoric of Renaissance Poetry. From Wyatt to Milton*. Berkeley: University of California Press, 1974, p. 5.

⁷¹ No artigo *O Monstrum da Arte Poética* de Horácio (*Letras Clássicas*, n. 4, pp. 191-265, 2000, p. 228), Marcos Martinho dos Santos, ressalta que, ao final do prólogo da *Arte Poética*, “[...] Horácio discute a doutrina dos gêneros de discurso. Pois, segundo esta, os gêneros do discurso distinguem-se pela *uis*, ou vigor do discursador, de maneira que, de um lado, o gênero grave conjugue os vigosres todos [...], notabilizando se pelo vigor máximo [...] acomodando-se à debilidade

do poeta, portanto, a definição de modos de expressão condizentes com a temática que se propõe a tratar, bem como do gênero e do modo empregados para tanto, ocasião em que se mostra um orador em função específica no fazer poético que lhe compete.

Ao assumir o lírico, por exemplo, como gênero literário — “tipo” (*kynde*) literário era o termo empregado à época, de acordo com nomenclatura teórica dos renascentistas ingleses — em *Ao Pai*, Milton vale-se do modo judicial com o intento mesmo de fazer o juízo de seu pai pender para os méritos da arte literária. Distante do tom baixo da comédia, porém sem elevar-se à epopeia, o tom médio instilado pelo poeta nestes versos líricos intenta convencer o velho John Milton do retorno do investimento que fizera na educação do jovem filho que, agradecendo-lhe, quer persuadi-lo a respeito de sua incipiente carreira de poeta:

*Nec tu perge precor sacras contemnere Musas,
Nec vanas inopesque pauta, quaram epóxi per itus
Minere, Mille sonos numeros camponeses ad aptos,
Melemos et vocem modulis variare canoram
Doctus, Arionii meritò sis nominis hæres.
Nunc tibi quid mirum, si me genuisse poëtam
Contigerit, charo si tam propè sanguine juncti
Cognatas artes, studiumque affine sequamur [...] (vv. 48-63)*

Desprezar ousas tu não, peço, as sacras Musas,
Nem creias vãs e pobres, pai, estas por cujo
Dom és hábil: mil sons urdes a ritmos aptos,
E a voz canora em mil melodias varias, douto.
De Aríon do nome herdeiro serias com mérito.
Que, agora, admira-te ocorrer de eu ter nascido
Poeta, se, por sangue tão caro ligados,
Estudos afins e artes cognatas sigamos?

Além de escrivão, o velho John Milton era músico, tendo inclusive peças aceitas por grandes músicos da época, como Thomas Morley. Por esta condição artística, coabitaria as instân-

de seus vigores [...]. logo, não é por acaso que Horácio conclui o prólogo da *AP* aconselhando os que escrevem a *eleger* matéria adequada aos vigores deles: *sumite materiam uestris, qui scribitis, aequam / uiribus* (Hor. *AP* 389) “Tomais os que escreveis matéria adequada aos vossos / vigores”.

cias artísticas do filho, que, para comprová-lo, recorre aos elementos mitopoéticos.

Por sua vez, ergue-se o estilo elevado que insufla um breve épico, ou epílion, em *Para o Cinco de Novembro. Aos dezessete anos de idade*, cuja matéria grave e heróica é a frustração do atentado contra o Rei Jaime I e o Parlamento atribuído a Guy Fawkes, papista pintado em traços satânicos por Milton:

*Iam pius extremâ veniens Iacobus ab arcto
Teucrigenas populos, latéque patentia regna
Albionum tenuit, jamque inviolabile foedus
Sceptra Caledoniis conjunxerat Anglica Scotis:
Pacificusque novo felix divesque sedebat
In solio, occultique doli securus et hostis:
Cum ferus ignifluo regnans Acheronte tyrannus,
Eumenidum pater, æthereo vagus exul Olympo,
Forte per immensum terrarum erraverat orbem,
Dinumerans sceleris socios, vernasque fideles,
Participes regni post funera moesta futuros; (vv. 1-11)*

Já o pio Jaime, que do extremo norte vem,
Povos troianos e patentes campos de Albion,
Tinha há muito. E inviolável pacto já o inglês
Cetro unira aos escotos lá da Caledônia.
Rico e pacífico, feliz sentou-se em novo
Sólio, do oculto dolo e do hostil protegido,
Quando, exilado do alto Olimpo, das Eumênides
O pai, tirano a reinar cruel no ígneo Aqueronte,
Casualmente p'lo imenso globo térreo errara.
Comparsas a contar de crime e fiéis escravos:
Do reino, após seus funerais, futuros cúmplices.

Já o tom mais baixo, permeado de sarcasmo, abre-se comicamente no Epigrama que o poeta compõe *Contra o gravador de sua efígie*:

Τὸν δ' ἐκτυπτὸν οὐκ ἐπιγνόντες, φίλοι,
Γελάτε φαύλου δυσμίμημα ζωγράφον.
(*In Effigiei Eius Sculptorem*. vv. 3-4)

Não conhecendo a efígie, amigos, ride
Da má-imitação do vil gravador.

Esse emprego de gêneros e modos corrobora a proposição de que Milton talvez seja, dentre os poetas ingleses, aquele mais cômico dos gêneros (“*the most genre-conscious*”),⁷² os quais coloca a serviço de seu pensamento religioso, veiculado pela retórica que modula a sua expressão erudita. Algo que o poeta revela, por exemplo, em expressão metalingüística relativa à elegia:

*Fundat et ipsa modos querebunda Elegeia tristes,
Personet et totis naenia moesta scholis.
(Elegia Secunda. vv. 23-24)*

Queixosa, verta a própria Elegia metros tristes.
N’escolas todas, soe nênia dolente.

Tal dístico remete aos fundamentos teórico-literários antigos que atribuem à elegia a função de lamento, consoante se explica nos comentários ao final desta edição. Corrobora-se, portanto, a asserção de Partridge segundo a qual poeta inglês algum,

⁷² LEWALSKI, B. K., *The Life of John Milton*, p. 113. Recorde-se quanto aos usos supracitados, que

[...] Assim como os gêneros de discurso se distinguem pelo vigor do orador, assim também pelo ofício, de maneira que três são os gêneros de discurso porque também três são os ofícios do discursador, a saber: o *docere*, ou “ensinar”, próprio do gênero tênue; o *delectare*, ou “deleitar”, próprio do gênero médio; o *mouere*, ou “comover”, próprio do gênero grave. Ora, a esses ofícios alude Horácio nestes versos da *AP*:

*non saris est pulchra esse poemata; dulcia sunt,
et quocumque uolente animum auditoris agunto* (id. *Ib.* 99100)

não satisfaz serem belos os poemas; hão de ser doces
e hão de guiar o ânimo do ouvinte lá para onde quiserem.

De fato, o ser doce é próprio do gênero médio [...] e, daí, do deleitar [...], e o guiar os ânimos do ouvinte ou, como diz Horácio já no v. 98, o tocar o coração do espectador (Hor. *AP* 98: *cor spectantis tetigisse*), do gênero grave e, daí, do comover. Em outras palavras, não é suficiente que os poemas se confinem ao gênero tênue e, daí, sejam prováveis; é necessário, ademais, que invistam por outros gêneros e, daí, sejam deleitáveis e comoventes. (pp. 38-39). (SANTOS, Marcos Martinho dos. *O Monstrum da Arte Poética de Horácio. Letras Clássicas*, n. 4, pp. 191-265, 2000.)

salvo Coleridge, teria uma preocupação teórica tão patente quando da escrita de seus versos quanto Milton, que se vale diretamente de estudos de Aristóteles, Horácio, Longino, Tasso (*Discorsi del Poema Eroico*) e, também, de Lodovico Castelvetro acerca de estudos sobre o drama, de Minturo, quanto à prosódia, e de Giacomo (ou Jacopo) Mazzoni, no que concerne à alegoria e às imagens poéticas.⁷³

Milton faz coincidir, portanto, as principais dimensões que lhe moldam a obra: a expressão poética por meios retóricos que seriam, em última instância, veículo lingüístico da teologia, assim a dar ao trabalho poético a dimensão religiosa que lhe concederia real significância pelo viés do poeta puritano. Com efeito, ressalta Sloane, advinda de um uso didático, de influência Ramista útil à preconização bíblica nos primórdios do humanismo inglês de Sir Thomas Wyatt, a teoria retórica (*rhetorical theory*) converge na obra de Milton em pressupostos de devoção (*devotional theory*), realizada na instância comum ocupada pelo poeta em função de orador e, acrescento, de acadêmico erudito, ou seja, de um *scholar*.⁷⁴

Por conseguinte, Milton espera de seu leitor ideal a habilidade de aliar a erudição advinda da leitura à profundidade espiritual do indivíduo construída pelo pensamento reflexivo. Diferre-se esse sujeito, portanto, daquele que, descrito pelo Filho que rechaça Satã no *Paraíso Reconquistado* (*Paradise Regained*), revela-se versado em livros, mas superficial em si mesmo: “*Deep-versed in books and shallow in himself*” (4. 322-327). Este último, por sua vez, assemelha-se ao poeta que, tomado por profusão de idéias, não as consegue expressar pelos meios poéticos adequados: “De que serve cantar, pois, com a voz vazia, / Sem palavras, sentidos e eloqüentes metros?” (*Ao pai*, vv. 50-51). O sujeito comum e vão (*shallow*), bem como o poeta menor com “voz vazia” (“*vocis inane*”), estabelecem os critérios pelos quais Milton exerce sua arte com vistas ao ensino de temas religiosos, algo igualmente visto no ri-

⁷³ PARTRIDGE, A. C. *The Language of Renaissance Poetry: Spenser, Shakespeare, Donne, Milton*. London: Andre Deutsch, 1970, p. 261.

⁷⁴ SLOANE, T. O. *The Crossing of Rhetoric and Poetry in the English Renaissance*, p. 214.

gor teórico com que emprega termos como “autor” e “razão” com discernimento e especificidade.⁷⁵

Por outro lado, não são muitos os leitores que preenchem as exigências do erudito poeta, ao passo que a divulgação de sua obra permite, ao menos, que indivíduos diversos, conquanto distantes do ideal desejado, usufruam, por uma leitura menos compromissada com os meandros teóricos, do prazer estético de seus versos. A estes sempre subjazem, contudo, elementos teóricos bem urdidos, não raro pelas tramas míticas apropriadas dos antigos pela modernidade.

3.2 Desdobramentos teóricos do erudito poeta-orador

A condição miltoniana de *poet-scholar*, como se viu, manifesta-se principalmente pelo complexo e multifacetado imbricamento de teoria poética e preceitos religiosos estruturantes de sua obra e modulados pela retórica que o torna poeta-orador. A realização teórico-literária e metalingüística destes preceitos encontra em Orfeu, apropriado dos gregos com cores puritanas, um símbolo artístico e religioso. Para melhor entender-se a configuração de Orfeu nos *Poemata*, convém conhecer resumidamente a concepção miltoniana da linguagem adâmica, cujos contornos seriam definidos com maior precisão no *Paraíso Perdido*.

Idealizada por Milton a partir da Bíblia, bem como a partir do *Crátilo* de Platão, a linguagem adâmica seria, *grosso modo*, uma forma lingüística natural — por isso mesma distinta da linguagem humana posterior, que é convencional — a qual Adão utilizou, no Paraíso, para nomear as coisas do mundo, conforme apresentadas a ele por Deus. Por sua vez, no verso 277 do segundo livro do épico miltoniano, Eva também se vale dessa lingua-

⁷⁵ KERRIGAN, William. Milton's Place in Intellectual History. In Dennis Danielson. *The Cambridge Companion to Milton*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 255.

gem para dar nomes às flores pela primeira vez. Em uma instância ideal, tal linguagem seria anterior à cisão entre a palavra e a coisa, ao passo que o nome dado equivaleria àquilo que foi nomeado, de modo a configurar certo aspecto cristalino idealmente anterior à representação e impenetrável à ambigüidade. Contrasta-se, pois, com a dissimulação verbal de Satã, simbolizada na serpente de língua bífida, *ipso facto* dupla, ambígua. Satã impinge à retórica os fins práticos e espúrios de embuste, de escurecimento, ainda mais intenso, da transparência lingüística, pelo que a coisa dita e aquilo que se quer dizer distanciam-se na enunciação, quando os elementos da realidade aparecem dissociados dos nomes pelos quais se os chama. Assim:

A exclusiva instrumentalização, voltada aos resultados, da arte do discurso [*Redekunst*] torna supérflua qualquer questão acerca de normatividade. Em Shakespeare, as ações maléficas da palavra em oposição à atitude são igualmente maquiavélicas, o ator de uma retórica que representa uma perversão do ideal do Hércules Gálico [*Herkule-Galliais Ideals*]. Equiparam-se a ele Marco Antônio, Ricardo III, Iago e Edmundo. O início histórico e o fim humanístico desta retórica da dissimulação [*Dissimulationerhetorik*] é o Satã da serpente no paraíso do *Gênese* e do *Paraíso Perdido* de Milton. Ali se mostra o *vir malus dicendi peritus* (o homem malévolamente hábil com as palavras) em sua forma arquetípica.⁷⁶

⁷⁶ PLETT, Heinrich F. *Rhetorik der Renaissance-Renaissance der Rhetorik*. In PLETT, Heinrich F. (hrsg.). *Renaissance-Rhetorik*. Berlin: De Gruyter, 1993, p. 9. Representação insólita, porque concreta, e por isso de traços cômicos, do ideal retórico de cativar o ouvinte por meio das palavras, o Hércules Gálico é figuração da divindade celta denominada por eles Ogmos. Nestes termos, Hércules é retratado com correntes de ouro e de âmbar que, saindo-lhe da língua, prendem, pelo ouvido, homens que se revelam, pois, literalmente agrilhoados pela persuasão verbal, ao formar um ledão seqüito profuso em elogios àquele que os faz cativos. As associações entre Hércules e Ogmos, bem como sua associação com os gauleses, encontram-se descritas por Luciano de Samósata no prólogo (*prolaliá*) *Héracles*, do qual advém este excerto: “Τὸν Ἡρακλέα οἱ κελτοὶ Ὀγμιον ὀνομάζουσι φωνῇ. [...] ὁ γὰρ δὴ γέρων Ἡρακλῆς ἐκτῶν ὧτων ἅπαντας δεδεμένους. [...] εἰσὶν οἱ σειραὶ λεπταὶ χρυσοῦ καὶ ἡλέκτρον εἰργαμέναι ὅρμοις [...] [A Héracles os gauleses Ogmos chamam em seu idioma. [...] então, com efeito, o velho Héracles arrasta pelas orelhas, agriolados, aqueles que vão a seu encontro [...] a prendê-los, como colares, as delicadas correntes são de ouro e âmbar...].

Resultam disso os duplos sentidos, o distanciamento entre a representação e a realidade, enfim, os pressupostos da condição humana e o início da busca pelo conhecimento, da ciência, nos

Além da realização da retórica em sua materialidade lingüística levada ao extremo, note-se nesta passagem o que Jacyntho Lins Brandão (*A Poética do Hipocentauro*, p. 135) denomina “inversão radical de perspectivas”, posto que “Nada seria, de fato, mais estranho ao ciclo comum de Hércules que sua identificação com o *lógos*, muito menos com o exercício do *lógos* enquanto instrumento de persuasão. Por outro lado, supô-lo velho é igualmente surpreendente: na realização dos trabalhos, o que sempre se faz patente é a enormidade de seu vigor físico, isto é, o trabalho e o vigor são elementos essenciais e complementares de seu caráter, estando ambos relacionados com a posse plena de foras, de tal modo que sua figura se apresenta como que isenta de envelhecimento, uma vez atingida a plenitude”. Esta é a peculiar figura do Hércules Gálico, que se relaciona em potencial à composição poética miltoniana em latim e em grego em um outro aspecto, relativo às noções de pátria e alteridade. Voltemos, pois, à obra de Lins Brandão: “Mais, contudo, que legitimar a continuação da atividade sofística na velhice, creio que o texto consagra a opção de Luciano pela lide com o *lógos* [...] esse *lógos* não é um *lógos* qualquer. Na visão daquele Hércules Ôgmio e no entrecho que a cerca, as marcas de diferença se destacam: o herói por excelência da Grécia pinta-se como estrangeiro, velho e negro, tríplice condição de alteridade diante das representações tipicamente helênicas; jogado na esfera do outro pela ação de um pintor estrangeiro, revela-se entretanto o próprio *lógos*, isto é, representa aquilo que mais autenticamente se poderia endenter como grego; a própria hermenêutica da representação se deve a um bárbaro, o interlocutor celta, que contudo fala grego com correção e é tratado de filósofo, surpreendentemente não com relação às coisas gregas, mas no que respeita às coisas de sua própria pátria. [...] Esse jogo é evidente na própria maneira como a fala do celta se constrói: o narrador é tratado como estrangeiro justamente por ser grego; esse mesmo interlocutor, para quem um grego é estrangeiro, fala um grego acurado. Se temos presente que o narrado fala em primeira pessoa, representando portanto o próprio Luciano, ele também um bárbaro que usa acuradamente a língua grega, fica patente a relação especular. (p. 136-137)”. Feita assim, com erudição, originalidade e *ipso facto* destituída dos anacronismos que não raro refestelam-se nas teorias críticas cujos adeptos propõem-se a reler a obra de Milton e de seus contemporâneos ingleses, essa análise pode contribuir para o entendimento da condição do jovem poeta de Londres a expressar seu estro em línguas clássicas. Estrangeiro no tempo e no espaço relativamente aos Antigos, Milton parte de seu domínio do latim, não raro descrito como virtualmente o de um falante nativo, e do grego proficiente para aclamar a continuidade de uma tradição renovada, que se pretende inaugural, na modernidade, que se inseriria com respeito mas sem servilismo nos panteões greco-romanos. Por isso, as menções aos elementos simbólicos da poesia virgiliana, por exemplo, como a flauta em *Epitáfio de Dámon*,

termos que Milton hauriu de Boécio.⁷⁷ É válido o argumento de John Leonard segundo o qual a linguagem adâmica pressupõe conhecimento, posto que a natureza das palavras é a própria natureza das coisas e, logo, conhecer as palavras é apreender a essência da realidade, ao passo que a ilusão da serpente é um meio de substituir o conhecimento pela ignorância. Esta, afinal, torna baça a transparência ideal da linguagem perdida, pois faz com que algo sempre seja mal conhecido ou desconhecido, indícios permanentes, portanto, da ignorância na relação entre o ser humano e a sua própria realidade.⁷⁸ E porque Milton mostra-se favorável à figuração imagética de seqüências de ações, estes aspectos apresentam decorrências que ultrapassam a linguagem verbal. O poeta põe Satã a exercer uma espécie de retórica de convencimento visual ao

que passam a soar sons ingleses, assim como a assimilação dos sintagmas latinos e gregos, ladeados pelos neologismos do poeta londrino, com vistas à expressão da Inglaterra moderna a se inserir, ou assim desejar, na tradição clássica, de modo que se remontam os versos miltonianos, ainda, às alusões mitológicas à lendária fundação troiana da gente inglesa.

⁷⁷ Conforme ressalta Danielson, Milton relaciona sua defesa protestante da livre escolha e do livre arbítrio à providência divina nos termos apropriados de Boécio. Concebe, pois, o conhecimento que Deus tem das coisas como sendo análogo ao conhecimento humano das coisas presentes, donde falar-se de *scientia*, mais do que de *prescientia*, divina. Deus habitaria um presente sempiterno e, logo, distinto das categorias de representação temporal (*time*) e verbo-temporal (*tense*). Milton defende que as escolhas humanas são livres, embora, ainda assim, previstas por Deus, inscritas que estariam em uma seqüência temporal de passado e presente inserida no presente eterno da ciência divina. O resultado lingüístico e narrativo disso é a necessidade que Milton sente em traduzir em verbos os fatos da matéria épica que, presentes ou passados, fazem-se já conhecidos, se o ângulo lingüístico da cognição é o divino. Assim, no terceiro livro do *Paraíso Perdido*, no qual “vemos Deus a prever” (*see God foreseeing*), o discurso [*speech*] de Deus alterna-se muito rapidamente para o pretérito [*past tense*]. Disse-nos que o homem ‘cairá’ (*will fall*) (95), mas, depois, que ele tinha meios suficientes de evitar que caísse (97), que a ‘presciência não teve influência sobre o erro deles’ (*foreknowledge had no influence on their fault*)...” (The Fall and Milton’s Theodicy. In Dennis Danielson. *The Cambridge Companion to Milton*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 151-152).

⁷⁸ LEONARD, John. Language and Knowledge in *Paradise Lost*. In Dennis Danielson. *The Cambridge Companion to Milton*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 141.

manifestar-se ao longo do tempo em formas diversas (Arcanjo, Príncipe dos Demônios, Serpente) de modos nunca amplamente apreensíveis, ou seja, por meio de “névoas de engano próprio [*self-deception*] e olvidamento [*forgetfulness*]”⁷⁹ similares às que veicula pela fala.

Neste contexto, ganha expressão privilegiada a figura de Orfeu, que representaria um meio mítico de aproximação da língua idealmente primeva, única e original. Poeta e músico cujo ofício altera a natureza das coisas, ele simbolizaria de modo prático, no próprio fazer poético, o ideal da unificação, pela representação, de verbo e ação. Assim, pelas operações artísticas da poesia, o poder órfico manifesta-se alterando a realidade, como se não houvesse a diferença posterior à Queda do Homem, entre a representação e a coisa representada, de modo que o poeta tornar-se-ia arauto da linguagem adâmica. É pertinente, nestes termos, a observação de M. Evans⁸⁰ segundo a qual os renascentistas viam o poder de Orfeu como sendo o de mover o mundo natural pelo canto, ou seja, como símbolo do poder da poesia sobre a realidade física.

Em termos mais amplos, isso pode ser compreendido como uma das manifestações do desejo de colocar palavras e coisas em um mesmo plano. Houvera antes, desde os antigos, a associação tradicional entre Orfeu e o poder de convencimento, o que levava, no dizer de Wolfgang Müller, ao “significado alegórico-retórico do mito órfico”.⁸¹ Assim, em Spenser, por exemplo, a figura do poeta mesclava-se à da mágica que, tornando a estética um instrumento tal como a retórica, põe ambas em prol de reconfigurações da representação do real em via de mão dupla entre a admiração

⁷⁹ CAREY, John. Milton's Satan. In Dennis Danielson. *The Cambridge Companion to Milton*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 162 e 166.

⁸⁰ EVANS, Martin. *Lycidas*. CAREY, John. Milton's Satan. In Dennis Danielson. *The Cambridge Companion to Milton*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, p. 44.

⁸¹ MÜLLER, Wolfgang. *Ars Rhetorica und Ars Poetica: Zum Verhältnis von Rhetorik und Literatur in der englischen Renaissance*. In PLETT, Heinrich F. (hrsg.). *Renaissance-Rhetorik*. Berlin: De Gruyter, 1993, p. 227.

do belo e o medo de suas conseqüências culturais no ambiente religioso da Inglaterra do início da modernidade.⁸²

Além do poder que o verbo exerce nos indivíduos e na realidade natural das coisas, Evans considera outros dois valores determinantes da figuração de Orfeu na poesia de Milton, a saber, a castidade (*chastity*) e o isolamento (*retirement*). Lembra o crítico que em *Lícidas*, uma ode composta por Milton por ocasião da morte, em um naufrágio, de Edward King, respeitado aluno do Christ's college em Cambridge, Orfeu evita a companhia feminina, detém rios, tornando-os estáticos, e dá ouvido aos carvalhos, tudo isso a constituir valores caros a um poeta com tendência para o puritanismo.⁸³ Desse modo, Milton não apenas tem a oportunidade de assumir a função órfica de criar realidades com a palavra cantada — isto é, recriar estados da realidade pela alteração da condição de seus elementos —, proximamente às instâncias adâmicas da linguagem, mas também de fazê-lo em latim.

Com efeito, nos versos ingleses do *Paraíso Perdido*, o artifício utilizado pelo poeta para representar a linguagem adâmica, em contraste com as línguas posteriores à Queda do Homem, são os latinismos empregados em seu sentido etimológico, quando a linguagem estaria mais próxima da originalidade ideal — ainda que, cá se acrescente, por mera convenção.⁸⁴ Nos *Poemata*, Orfeu e o poeta expressam-se juntos no latim que então se abre nas instâncias religiosas que se lhe implantam no século XVII, extremadas mesmo pelo vigor religioso e literário de Milton.

Relaciona-se a esse um outro desdobramento teórico importante na obra miltoniana, o qual se revela ao menos duas vezes nos *Poemata* e concerne à concepção da tarefa tradutória como

⁸² São estes alguns dos pontos de vista investigados em suas importantes exceções por Genevieve Guenther no artigo "Spenser's Magic, or Instrumental Aesthetics in the 1590 *Faerie Queene*" (*English Literary Renaissance*: Oxford: Blackwell, 2006, p. 194-226).

⁸³ EVANS, Martin. *Milton's Imperial Epic: Paradise Lost and the Discourse of Colonialism*. Ithaca: Cornell University Press, 1996, p. 44.

⁸⁴ LEONARD, John. Language and Knowledge in *Paradise Lost*. In Dennis Danielson. *The Cambridge Companion to Milton*. 2nd edition. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 130-143.

ato religioso. Rumo a um conceito mais amplo de tradução, Milton identifica a sua condição de poeta com a função de uma “transferência crucial [*crucial transference*]” realizada entre “mudanças [*changes*]” verbais e ontológicas da natureza de uma “metamorfose desafiadora da morte [*death-defying*]”.⁸⁵ Trata-se do conceito de que o autor antigo viveria no presente ao ser vivificado em seu texto pelo tradutor renascentista.

Ainda que com maior rigor teórico, Milton coaduna-se com as apropriações do neoplatonismo que perpassavam a Inglaterra do início da modernidade. Levadas ao misticismo, refletem-se, por exemplo, na asserção de George Chapman (1559?–1634), poeta e tradutor também de Hesíodo para o inglês elisabetano, de que, ao traduzir a *Iliada*, estivera em contato direto com o espírito de Homero.⁸⁶ Sobre tudo por releituras das interpretações de Plotino, elementos platônicos alcançavam, assim, o poeta renascentista em função de tradutor:

A doutrina platônica da inspiração divina da poesia claramente teve repercussões para o tradutor, pelo que se considerava possível que o “espírito” [*spirit*] ou “tom” [*tone*] do original fosse recriado em outro contexto cultural. Logo, o tradutor está a buscar trazer à tona uma “transmigração” do texto original, o qual ele aborda, tanto no plano técnico quanto no plano metafísico, como um conjunto duplo de deveres e responsabilidades assim para com o autor original como para com o público.⁸⁷

⁸⁵ SHULLENBERGER, William. “Tragedy in Translation: The Lady’s Echo Song”. *English Literary Renaissance*. Oxford: Blackwell, 2003, p. 409. Os aspectos culturais específicos da prática da tradução à época são tratados por Nicholas McDowell em seu artigo “Urquhart’s Rabelais: Translation, Patronage and Cultural Politics” (*English Literary Renaissance*. Oxford: Blackwell, 2005, pp. 273-303).

⁸⁶ Chapman era “[...] enfático quanto à mágica transformadora da arte, clamando estar insuflada do espírito de Homero, como se o texto fora-lhe ditado em inglês por seu importante predecessor” (WEISSBORT, Daniel. Poetry. In France, Peter (ed.). *The Oxford Guide to Literature in English Translation*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. 91). Tomado o devido distanciamento cultural e temporal entre Chapman e Ênio, considere-se também a relação deste último com Homero, conforme explanada nos comentários à *Elegia primeira* ao final da presente edição.

⁸⁷ BASSNETT-McGUIRE, Susan. *Translation Studies*. Methuen: London and New York, 1980, p. 50.

O passado clássico poderia, pois, ser *re-textualizado*, por assim dizer, no tecido moderno da realidade por meio do trabalho do tradutor que unia a Antigüidade ao seu presente pelas linhas lingüísticas representativas de ambas. Sobretudo, ao verter o Salmo CXIV do hebraico para o grego, utilizando-se da índole épica do dialeto jônico, Milton aproxima-se dessa tradução religiosa, como se fundisse a Antigüidade pagã que admira aos preceitos teológicos que nutre, de modo a vivificar a natureza religiosa do poeta na concepção do ato tradutório — nesse caso, parafrásico — como a transferência crucial de significados que transladam o espírito do autor do texto transposto. Considerem-se, pois, os quatro primeiros versos desta peça:

Εἶδε, καὶ ἐντροπάδην φύγαδ' ἑρρώησε θάλασσα
Κύματι εἰλυμένη ροθίῳ; ὁδ' ἄρ' ἐστυφελίχθη
Ἴπὸς Ἰορδάνης ποτὶ ἀργυροειδέα πηγὴν.
Ἐκ δ' ὄρεα σκαρθμοῖσιν ἀπειρέσια κλονέοντο,
Ὡς κριοὶ σφριγόνωντες ἑυτραφερῶ ἐν ἄλωι. (vv. 5-9)

O mar viu e apressou-se em fuga, por respeito,
Se encobrendo com a onda impetuosa. De volta
Rumo à fonte argêntea, abateu-se o Jordão sacro.
Por saltos agitados, os montes infindos,
Como em nutriente eira carneiros pujantes.

A associação de elementos bíblicos e greco-romanos apresenta também ocorrências insólitas engendradas pela pujante seqüência de imagens verbais com que Milton, quando do falecimento de Charles Diodati, descreve a chegada de seu grande amigo aos céus, onde encontraria orgias báquicas em meio a elementos presentes no Velho Testamento:

*En etiam tibi virginei servantur honores;
Ipse caput nitidum cinctus rutilante corona,
Letaque frondentis gestans umbracula palmae
Aeternum perages immortales hymenæos;
Cantus ubi, choreisque furit lyra mista beatis,
Festa Sionæo bacchantur et Orgia Thyrsos.* (vv. 14-19)

Eis que guardam-te as honras de virgem também.
Cingido na cabeça por coroa rútila,
Portando a leda sombra de frondosas palmas,
P'ra sempre tu contrais as núpcias imortais,
Junto à feliz dança, a lira ira-se onde há canto.
De Sião tirso: orgias, festas celebram-se, báquicas.

A assimilação de elementos pagãos e cristãos ocorre também nos estudos que Milton fez relativamente à Filosofia Patrística, pois foi sob a influência de Tomás de Aquino e Boécio, sobretudo, que o poeta londrino leu a Bíblia, assim como percebeu aspectos religiosos da cultura grega veiculados nos textos de Platão e Aristóteles. Referindo-se aos Pais da Igreja na *Elegia quarta*, em cujo quadragésimo segundo verso o poeta descreve-se “A folhear grandes tomos dos Antigos Pais” (*Elegia quarta*, v. 42), teve ainda em Agostinho e Escoto Eriúgena, conforme lembra Irene Samuel, subsídios para seu entendimento da cosmologia e escatologia platônicas.⁸⁸

Ressalte-se que os humanistas respeitavam a filosofia medieval, que não deve ser restrita ao que entendiam, de modo idiossincrático, como Escolástica. De fato, “a antítese popular entre a Idade Média e o Renascimento é uma simplificação excessiva [*oversimplification*]”, assevera A. Maurer, que ainda lembra que os renascentistas “... não se opunham à cultura patrística do início da Idade Média, especialmente conforme era representada por Santo Agostinho. (...) eles descobriram os manuscritos clássicos latinos nos manuscritos copiados e preservados com bondade pelos monges (...). Não é preciso, logo, dizer que os humanistas do Renascimento opunham-se à Idade Média. Aquilo de que, de maneira geral, eles não gostavam era senão uma fase da cultura medieval, e, de fato, a última dela, a saber, o Aristotelismo”.⁹⁰

⁸⁸ SAMUEL, Irene. *Milton and Plato*. Ithaca: Cornell University, 1965, p. 39. Para uma análise de Platão, útil também para a leitura em particular das peças *Da forma platônica pelo modo que Aristóteles a entendeu* e *Que a natureza não sofre de velhice* dos *Poemata*, consultem-se as obras *Plato's Theory of Ideas* de Sir David Ross (Oxford: Clarendon Press, 1951), de importante abrangência, e *Plato on the Self-Predication of Forms. Early and Middle Dialogues*, de John Malcolm (Oxford: Clarendon Press, 1991), de instigante originalidade.

⁸⁹ MAURER, Armand A. *Medieval Philosophy*. New York: Random House, 1962,

Ainda uma implicação teórica moderna da complexidade do estro latino de Milton revela-se com Maltzahn,⁹⁰ que se vale com perspicácia de teorias vigentes, propulsoras das noções de diferença e do relativismo para demonstrar, na prosa latina de Milton, uma insurgência a alguns valores pré-estabelecidos. Os escritos políticos em latim do poeta configurariam um levante marginal contra um centro imaginário, remanescente do império romano e localizado idealmente nos países da Europa Continental em cujas culturas prevaleciam os traços latinos antigos. A Inglaterra em que Milton viveu seria uma colônia (*colony*) do centro imperial (*imperial centre*) romano, posta geográfica e culturalmente às suas margens (*margins*), e a apresentar uma deferência subalterna (*subaltern deference*) para com os seus valores.

pp. 327-328. A crítica ao aristotelismo é a que se nota nos *Poemata* na peça *Que a natureza não sofre de velhice*. Recorde-se que há muito se procuram novas configurações para o conceito de filosofia medieval, conforme explica José Francisco Meirinhos, como algo “[...] que descreve a diversidade e as tensões criativas de um período longo e, por que não dizê-lo, contraditório e paradoxal, ao longo do qual tudo é submetido a discussão e se formal e consolidam os fundamentos da modernidade do pensamentos, das instituições, da política, pelos menos no mundo ocidental” (Filosofia Medieval, conceito em reconfiguração. *Signum. Revista da ABREM. Associação Brasileira de Estudos Medievais*. Número 9, 2007, p. 210). No que tange à filosofia, as relações entre o Medievo e a Antiguidade Clássica são investigadas em estudos diversos reunidos por Luis Alberto de Boni e Roberto Hofmeister Pich no livro *A Recepção do Pensamento Greco-Romano Árabe e Judaico pelo Ocidente Medieval*. Coleção Filosofia. N. 171. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2004. Para reconfigurações, abrangentes de outros campos, da noção de Idade Média, considere-se, ainda, o Renascimento Carolíngio, cujos estudos acadêmicos, constituintes de um *scholarship* dos séculos XIII e IX, adiantaram “muitas características da prática humanista posterior”, ressalta Nicholas Mann (MANN, Nicholas. The Origins of Humanism. In Jill Kraye (ed.). *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p. 2) em seu estudos acerca das Origens do Humanismo. Já para uma breve discussão do conceito medieval de filosofia, veja-se Cesare Vasoli (The Renaissance Concept of Philosophy. In C. B. Schmitt (ed.) *The Cambridge History of Renaissance Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 55-74).

⁹⁰ MALTZAHN, Nicholas von, *Milton's Readers*, pp. 236-238.

O jovem poeta inseriria a si mesmo e a sua nação nos umbrais do centro europeu de poder, mostrando-se assim a serviço humanístico (*humanist service*) de instrução de sua província na cultura clássica, também a representar latinamente o seu povo no exterior. Assim, com o seu panfleto anti-monarquista *Pro Populo Anglicano Defensio*, escrito em resposta a um outro, *Defensio Regia*, em que o intelectual francês Salmasius, nome latinizado do humanista francês Claude de Saumaise (1588-1653), professor na Universidade de Leiden, criticava a implantação da república inglesa à custa da cabeça de Carlos I (sobre esta polêmica, confirmaram-se no presente volume os comentários à quinta das elegias miltonianas), Milton vivenciaria o entusiasmo (*thrill*) do subalterno, ocupante de uma posição marginal na cultura latina europeia a qual desafia em sua própria língua dominante — o latim, não tão central (*not so central*), mas articulado nas margens do império cultural ainda vigente.

Análises semelhantes encontram-se, com problemas e avanços diversos, em inúmeros outros críticos, como David Quint, em cuja obra *Epic and Empire: Politics and Generic Form from Virgil to Milton* (1993) investigam-se poemas dos antigos romanos, lidos também no original, ladeados pelos de Milton. As interpretações que Quint faz dos versos miltonianos, tanto como de Virgílio, são pouco fundamentadas na tradição crítica e sequer dispõem de citações dos próprios autores suficientes para provar os pontos de vista propostos.⁹¹ O argumento de Quint de que o *Paraíso Perdido*

⁹¹ Em termos gerais, ainda que não pareça ser esse o caso específico de David Quint, o desenvolvimento dos estudos miltonianos tem sido há muito prejudicado pela existência de certo especialista tomado pela paixão que o leva a lobrigar, na obra miltoniana, imagens que não existem, senão em sua própria retina. M. K. Starkman já observara o tipo nos anos 20 do século passado: “Ocasionalmente um miltoniano [*Miltonist*] desapaixonado parece surgir no horizonte, porém ele é uma ficção [*figment*], uma contradição, e logo dá provas de que não é um miltoniano de maneira alguma. O verdadeiro miltoniano é um homem militante e totalmente envolvido, de peito e mente. Há pouco tempo atrás, ouvi um acadêmico de excelência defender uma data não-ortodoxa para a *Doutrina e Disciplina do Divórcio* de Milton, porque sua consciência nauseava-se [*retched*] com a idéia de um Milton que pudesse ter vivido com Mary Powell, se

é um épico que investe contra a tradição da epopéia por insuflar-se de características romanescas é prontamente desarmada, quando se percebe que o poeta constrói um épico de fato haurindo os seus elementos centrais comuns aos clássicos e buscando-lhes insuflar uma forma inglesa correspondente, sobremaneira por iâmbicos que funcionassem ao modo clássico, como propõe o poeta. Por sua vez, Martin Evans⁹² comprova com devida documentação e contextualização histórico-cultural adequada, isenta de anacronismos, os fatores determinantes dos aspectos imperialistas, inclusive com suas contradições, fundamentais ao épico miltoniano.

Este vigor do jovem literato instila nos *Poemata* seu espírito criador, pois concerne a alguém que se quer afirmar na condição de poeta perante a sua nação e, simultaneamente, ao passado dos clássicos em versos muito diversificados, que abrangem, como se verá, desde fatos cotidianos até a matéria bélica em tratamento épico.

3.3 A diversidade temática

Perpassa os temas vários dos *Poemata* um fio recorrente que urde os eventos modernos, muitos dos quais vivenciados por Milton, à Antigüidade clássica feita presente pelos mitos que atam aspectos humanos comuns, adaptados a novas realidades. Engendra-se a descrição mítica mesmo de fatos cotidianos, quando o poeta põe-se a versificar missivas para o amigo Diodati, como se

não a tivesse amado real e verdadeiramente. E mesmo se tal compromisso por completo permeia outros círculos acadêmicos, shakespearianos ou chaucerianos, duvido que seu solo seja tão fértil para a paixão e a polêmica quanto o do miltoniano, tão abundante em dissenso religioso, em convulsões políticas e sociais e em fluxo estético" ("The Militant Miltonist; Or, the Retreat from Humanism". *English Literary History*. Vol. 26, No. 2, Jun., 1959, p. 209).

⁹² EVANS, Martin. *Milton's Imperial Epic: Paradise Lost and the Discourse of Colonialism*. Ithaca: Cornell University Press, 1996.

observa na primeira e na sexta elegias. As menções a coisas menores engrandecem-se com a discussão acerca do modo poético, entalhado no mito, de sua expressão:

*Mitto tibi sanam non pleno ventre salutem,
Quâ tu distento forte carere potes.
At tua quid nostram prolectat Musa camoenam,
Nec sinit optatas posse sequi tenebras?* (vv. 1-4)

De barriga vazia, votos de saúde envio-te
De que precisarás, se empanturrado.
Mas por que a Musa tua seduz minha camena,
Sem a deixar ficar no escuro quisto?

Elementos cotidianos miticamente dissolvidos nas discussões do fazer poético tomam forma também no *Epitáfio de Dámon*, a admirável peça composta na ocasião da morte de Diodati. Igualmente fúnebres são as elegias segunda e terceira e duas das peças do Livro de Silvas, a saber, *Aos dezesseis anos de idade. Por ocasião da morte do Médico Vice-Chanceler* e *Por ocasião da morte do Bispo de Ely. Aos dezessete anos de idade*, compostas em homenagem a alguns indivíduos que faleceram enquanto pertencentes aos quadros das instituições em que o poeta estudou. Em todos esses versos, a religiosidade de Milton abarca referências míticas rumo a estâncias abstratas e belas que visam a recompensar a perda com a ascensão espiritual do poeta em companhia e a trazer consigo o leitor em breve visita aos céus:

*Erraticorum syderum per ordines,
Per lacteas vehor plagas,
Velocitatem saepe miratus novam,
Donec nitentes ad fores
Ventum est Olympi, et regiam Chrystallinam, et
Stratum smaragdis Atrium.
Sed hic tacebo, nam quis effari queat
Oriundus humano patre
Amœnitates illius loci, mihi
Sat est in aeternum frui.
(Anno aetatis 17. In obitum Praesulis Eliensis. vv. 59-68)*

Pelas ordens de erráticos astros eu sou
Levado, e pelas plagas lácteas,
Admirado da sempre nova rapidez.
Então, aos nítidos portões
Chegou do Olimpo, e ao palácio de cristal,
E ao átrio de jaspe revestido.
Mas calarei cá, quem pois contar poderia
Oriundo que é de pai humano,
As delícias daquele lugar? Para mim
Basta, pr'a sempre, dele fruir.

O ambiente universitário é também cantado em duas peças peculiares, acerca de debates filosóficos que se abrem em um complexo mosaico de acepções de teor metafísico, quais sejam, *Da forma platônica pelo modo que Aristóteles a entendeu* e *Que a natureza não sofre de velhice*.

Sem antes deixar de passar por temas cotidianos, como aquele da peça *A John Rouse, Bibliotecário da Universidade de Oxford*, concernente à reposição de um exemplar dos *Poems 1645* extraviado da biblioteca daquela instituição acadêmica, e por uma breve peça de cunho fabular (*Apólogo do campônio e do senhor*), o poeta amplia seus temas ao tratar com paixão juvenil de eventos políticos que já eram pretéritos no momento da composição, como o episódio da Conspiração da Pólvora. A este tema, Milton não apenas dedica *Para o Cinco de Novembro. Aos dezessete anos de idade*, mas também, versos menores, como em *Contra a Conspiração da Pólvora*. Igualmente política, desta vez concernente à Europa Continental quando da reforma protestante, é a matéria de que se constrói a *Elegia quarta*, dedicada a Thomas Young, que fora tutor do poeta. Ora as experiências pessoais do poeta associadas à sua educação (*Ao pai*), ora os primeiros amores poeticamente fingidos ao modo renascentista (*Elegia sétima*) sobejam em imagens que capturam nuances fugazes de instantes particulares feitos gerais, quando comprovadamente humanos.

Assim, os versos dos *Poemata* tendem a configurar-se por fraseados de cunho mitológico, como quando o poeta, dizendo-se imune à ação de Cupido, é atingido pelo filho de Vênus, que dele se vinga com ardor apaixonado:

*Et modo qua nostri spatiantur in urbe Quirites
Et modo villarum proxima rura placent.*

.....
*Lumina luminibus malè providus obviam misi,
Neve oculos potui continuisse meos.
Unam forte aliis supereminuisse notabam,
Principium nostri lux erat illa mali.
Sic Venus optaret mortalibus ipsa videri,
Sic regina Deum conspicienda fuit.
Hanc memor obiecit nobis malus ille Cupido,
Solutus et hos nobis texuit ante dolos.
Nec procul ipse vaser latuit, multaeque sagittae
Et facis a tergo grande pependit onus.
Nec mora, nunc ciliis haesit, nunc virginis ori,
Insiluit hinc labiis, insidet inde genis:
Et quascunque agilis partes iaculator oberrat,
Hei mihi, mille locis pectus inermis ferit.
Protinus insoliti subierunt corda furores,
Uror amans intus, flammaque totus eram.
(vv. 52-53; 59-74)*

Ora em campos de vilas, deletei-me.
Moças em grupo, as faces quais grupo de deusas,
.....
Rumo àqueles olhares o olhar pus, impróvido,
Sem que pudesse os olhos meus conter.
Notei, por acaso, uma que ressaía às outras —
Visão que o início era dos meus males.
Assim a própria Vênus mostrar-se-ia aos homens,
Admiranda é assim a rainha diva.
Cupido pô-la, o mal meu lembrando, à minha frente,
Só, tramou ante a mim esta arteirice.
Não longe se escondia o próprio astuto; as flechas
E o facho às costas lhe eram grande fardo.
Logo, atém-se ora aos cílios, ora à face casta,
Daí aos lábios saltou; pôs-se nos joelhos.
De quaisquer partes que o ágil arqueiro rodeava —
Ai! — no peito infenso, alvos mil me toca.
Logo me entraram na alma furores insólitos:
Ardi, no imo a amar; fiz-me todo em flamas.

E o amor faz-se erótico também ao alcançar o mito, quando, antropomórfico e também metafísico (para além dos sentidos

corpóreos, idealizados em abstração, segundo uso desse termo pelas apropriações culturais do neoplatonismo renascentista), o que se vê no convite que a Natureza faz para enlaçar-se com Apolo:

*Quid tibi cum Tethy? Quid cum Tartesside lymphâ,
Dia quid immundo perluis ora salo?
Frigora Phœbe meâ melius captabis in umbrâ,
Huc ades, ardentes imbue rore comas.
Millior egelidâ veniet tibi somnus in herbâ,
Huc ades, et gremio lumina pone meo.
Quâque iaces circum mulcebit lene susurrans
Aura per humentes corpora fusa rosas.
(Elegia Quinta. vv. 84-91)*

O que com Tétis tens? E co'as águas tartéssias?
Por que em mar sujo banhas face diva?
Melhor frescor terás, Febo, em mi'as sombras frescas,
Cá vem; no rocio põe-me a coma ardente.
Mais suave sono venha-te na relva fresca.
Cá vem; põe o teu brilho no meu colo.
E onde deitas, a brisa toca nossos corpos,
Sobre as úmidas rosas estendidos.

Em outras ocasiões, quando a morte de um amigo não o cerca, nem oportunidades outras para verso comemorativo, o próprio fazer poético torna-se tema de belíssima seqüência de imagens descritivas do estro:

*In se perpetuo Tempus revolubile gyro
Jam revocat Zephyros vere tepente novos.
Induiturque brevem Tellus reparata iuventam,
Iamque soluta gelu dulce virescit humus.
Fallor? an et nobis redeunt in carmina vires,
Ingeniumque mihi munere veris adest?
Munere veris adest, iterumque vigescit ab illo
(Quis putet) atque aliquod iam sibi poscit opus.
Castalis ante oculos, bifidumque cacumen oberrat,
Et mihi Pyrenen somnia nocte ferunt.
Concitaque arcano fervent mihi pectora motu,
Et furor, et sonitus me sacer intùs agit.
(Elegia Quinta. vv. 1-12)*

O Tempo, que em si volve com giro perpétuo,
Já em morna primavera auras traz novas.
E a terra veste viço breve, remoçada,
Já verdeja, sem geada, o solo suave.
Me engano? acaso volta o vigor aos meus versos?
Vernal inspiração a presentear-me?
Sim, presente vernal, com que se revigora
A reclamar — quem diria? — seu trabalho.
Vêm-me ante os olhos monte bífido e Castália,
E à noite os sonhos trazem-me Pirene.
Meu peito aflito ferve com moção secreta,
Impele-me um furor sacro, e um brado íntimo.

Assim brevemente exemplificado quanto aos seus temas, este é o espírito formal que alviceja nos *Poemata*, para a expressão de cujos tópicos Milton vale-se de suas concepções teórico-literárias e teológicas, modulando-as pela retórica em uso poético. Ciente de sua dimensão acadêmica e erudita, outrossim dos aspectos temáticos e estilísticos que a engendram nos *Poemata*, espera-se do tradutor destes versos o cuidado em trasladar-lhes tal complexidade, sem, naturalmente, deixar esvair a beleza poética que, mais que perpassá-los, dá-lhes existência teórica pela pena do poeta a exercitar seu pensamento. Para tanto, convém que o método e as escolhas da presente tradução dêem-se a conhecer.

4. Traduzir os *Poemata*: métodos e modos

Não se queira esperar que uma tradução de versos latinos e gregos de Milton soe aos ouvidos, ou mesmo pareça aos olhos, como composições de Horácio, Virgílio, Ovídio, Safo, Teócrito, Homero. Embora emule essas obras a ponto de seus ecos fazerem-se ouvidos sob a pena miltoniana, os versos do poeta londrino não são, nem em sua forma original, versos como os dos Antigos, e querer imprimir um viés por demais classicizante na tradução deles é, por via contrária, afastar-se de sua natureza moderna inglesa.

Aqui, como no texto miltoniano, percebem-se ressonâncias vários dos poetas latinos e gregos, porém se lê, tanto quanto possí-

vel, o estilo do poeta de Londres. Por isso, notam-se em seus contornos, freqüentemente de menor clareza do que os augustanos e diversos, ainda, do período flaviano, as inversões, o ritmo compassado, o léxico constituído em grande parte por vocábulos de uso raro.

Ao fazê-lo, é mister que o tradutor tenha plena ciência dos modos de trasladar o verso clássico latino e grego para a língua inglesa — além de bem conhecê-los em língua portuguesa —, pois os preceitos da tradução dos versos antigos refletem-se nas escolhas dos tradutores ingleses dos *Poemata*, muito dignos de consideração. Antes, contudo, necessário a quem transpõe os versos de Milton para um outro idioma é considerar as escolhas que o próprio poeta fez quando assumiu a função de tradutor. Nesse caso, diferentemente do poeta que faz poesia sobre paráfrases poéticas, como quando recria o Salmo CXIV em latim e em inglês, Milton concentra-se na acuidade e precisão, como em sua transposição da quinta peça do primeiro livro das *Odes* de Horácio, cujos versos originais são assim:

*Quis multa gracilis te puer in rosa
Perfusus liquidis urget odoribus
Grato, Pyrrha, sub antro?
Cui flavuam religs comam
Simplex nudities?*

Eis aqui a tradução que se lhes dá a pena de Milton:

*What slender youth, bedewed with liquid odours,
Courts thee on roses in some pleasant cave,
Pyrra? For whom bind'st thou
In wreaths thy golden hair,
Plain in thy neatness?*

Coerente à adaptação renascentista inglesa do conceito ciceroniano, descrito em *De Optimum Genere Oratorium* (14), de *non uerbum de uerbo, sed sensum de sensu* [“não palavra por palavra, mas sentido por sentido”], Milton transpõe os sentidos, moldando-os a formas conhecidas e funcionais do sistema poético inglês. Por um lado, ergue-se a musicalidade que faz com que o texto soe “natural” na língua traduzida, a dar-lhe vida nova para falantes que não poderiam conhecê-lo no idioma original, de ou-

tro modo a facilitar-lhes o percurso pela via latina.⁹³ Por outro lado, essa mesma opção não considera meios de transposição de recursos estilísticos pontuais, como o conhecidíssimo artifício mimético observado na disposição dos termos do verso “*Quis multa gracilis te puer in rosa*”. Como Milton decerto percebera, a moça, identificada pelo pronome *te*, fica sintaticamente cingida entre o nome *puer* e o adjetivo *gracilis* que o qualifica, como se a emular graficamente o abraço do grácil rapaz, estando o casal cercado de muitas rosas, cujos termos, por sua vez, cingem essa construção, deixando-a no meio do verso, depois de *multa* e antes de *rosa*. Assim: *Quis {multa [gracilis (te) puer] in rosa}*.

Estas escolhas também se vislumbram nas traduções que Milton fez do grego — sem que se deixe de lado a importância teórica da tradução para o poeta, conforme se viu acima —, como aquela, famosa, dos versos de Eurípides (*As Suplicantes*. vv. 438-441) citados no frontispício de *Areopagitica*:

Τούλεύθερον δ' ἐκείνο· τις θέλει πόλει
χρηστόν τι βούλευμ' εἰς μέσον φέρειν ἔχων;
καὶ ταῦθ' ὁ χρήζων λαμπρὸς ἐσθ', ὁ μὴ θέλων
σιγᾷ. τί τούτων ἔστ' ἰσσίτερον πόλει;

⁹³ Trata-se de uma tradução mais bem estruturada, por exemplo, do que a transposição feita para o holandês em 1560, por Sebastiaan Franck, do original novilatin do *Elogio da Loucura* (*Moriae Encomium*), obra que Erasmo escrevera em 1509 e vira publicada pela primeira vez em 1511. A tradução, interpretativa desde o título, apresentava-se como *Dat constelijck ende costelijck boexcken Moriae Encomion, dat is een Lof der Sotheyt, van Erasmo Roterodamo speelwijs beschreuen, tot het verstant seer nuttelick ende te lesen lieffelijck* (O esmerado e refinado livro *Moriae Encomion*, que é um Elogio da Loucura ludicamente escrito por Erasmo de Roterdã, por ele entendido como muito útil e para ser lido suavemente). Em um exame acurado dessa transposição a partir de sua edição fac-similar, J. Trapman aponta, dentre outras, a seguinte incongruência tradutória: “É digna de menção, contudo, a observação de que a comparação feita por Erasmo entre os retores bilingües (*rhetores bilingues*) e as sanguessugas (*hirudines*) não é entendida por Franck: ele traduz como “*schwalben*” (andorinha) [...] a palavra quase idêntica a *hirundines*”. (De eerste Nederlandse vertaling van Erasmus' *Moria* [Emden, 1560] en Sebastiaan Franck. In knoops, W. R. H. [Ed.]. *Boek, Bibliotheek en Geesteswetenschappen. Opstellen door vrienden en Collega's van Dr. C. Reedijk geschreven ter gelegenheid van zijn aftr Eden als Bibliothecaris van de Koninklijke Bibliotheek te's-Gravenhage*. Hilversum: Verloren, 1986. p. 308-315, p. 313).

*This is true liberty when freeborn men
Having to advise the public may speak free,
Which he who can, and will, deserves high praise,
Who neither can nor will, may hold his peace;
What can be juster in a state than this?*

Ali se vê novamente o princípio da transposição do significado em um tecido lingüístico culturalmente identificado por aqueles que, mesmo não podendo ler em grego, entendem a citação em inglês. Algo que não se prende, portanto, a equivalências formais, posto que há cinco versos miltonianos correspondentes a apenas quatro de Eurípides.

Tais preceitos tradutórios recorrentes no Renascimento inglês foram desenvolvidos, com alterações, na Inglaterra da Restauração em seus modos até certo ponto similares ao neoclassicismo das línguas portuguesa e alemã, por exemplo. É com eles que trabalha Cowper, o precursor das transposições dos poemas latinos (não trasladou as peças em grego) para a língua inglesa, na última década do século XVIII, quando, após haver traduzido a *Iliada*, dedicava-se aos seus próprios versos em inglês. Foi a tradução dos *Poemata* a sua última, vindo a público em edição póstuma sob os auspícios de William Hayne, que também incluiu no volume as traduções que Cowper fizera dos poemas de Milton em italiano mais as suas próprias notas explicativas e um prefácio.

Explicitam-se na tradução de Cowper o fraseado direto e claro, ao modo dos poetas latinos da época de Augusto — donde denominar-se *Augustan Age* este período literário inglês — e os dísticos rimados de que Pope e Dryden são exemplares em suas traduções respectivamente do grego e do latim, tal como em seus próprios poemas. Curiosamente, entretanto, ao traduzir Homero, Cowper destituiu seus versos das rimas, quiçá a buscar a mobilidade sintática do grego homérico, diferentemente, pois, das rimas ora parelhas, ora cruzadas, com que transpõe os *Poemata* miltonianos para o inglês.⁹⁴ A motivação para tanto foi provavelmente a

⁹⁴ Eis a abertura da *Iliada* na tradução de Alexander Pope: "*Achilles' wrath, to Greece the direful spring \ Of woes unnumber'd, heavenly goddess, sing! \ That wrath which hurl'd to Pluto's gloomy reign \ The Souls of mighty chiefs untimely slain;*"

poderosa natureza vernácula do verso miltoniano, o que levaria o tradutor de seus versos latinos e gregos ao esforço de fazê-los fluir com a musicalidade e os recursos estilísticos facilmente identificáveis como pertencentes à literatura inglesa, sobretudo conforme se a concebia à época em que Cowper viveu. Por outro lado, Cowper incide na técnica de parafrasear o conteúdo do original em versos de menor número, que lhes veiculam o sentido central de detrimento de pormenores estilísticos. Eis sua tradução dos primeiros versos de *Por ocasião da morte do Bispo de Ely*, apresentados logo após o mesmo trecho em sua forma original:

*Adhuc madentes rore squalebant genae
Et sicca nondum lumina
Adhuc liquentis imbre turgebant salis,
Quem nuper effudi pius,
Dum maesta charo justa persolvi rogo
Wintoniensis praesulis. (vv. 1-6)*

*My lids with grief were tumid yet,
And still my sullied cheek was wet
With briny dews, profusely shed
For venerable Winton dead; (Tradução de Cowper)*

Como se observa, o desígnio de Cowper é recriar em inglês os temas dos *Poemata*, o que lhe permite as liberdades que lhe afastam das formulações miltonianas, sem a preocupação de reproduzir-lhes os modos específicos de expressão.

(The Iliad of Homer Translated by Alexander Pope. With Notes by the Rev. Theodore Alois Buckley. London and New York: Frederick Warne, 1880). Compare-se a transposição de Cowper para os mesmos versos gregos: "Achilles sing, O Goddess! Peleus' son; \ His wrath pernicious, who ten thousand woes \ Caused to Achaia's host, sent many a soul \ Caused to Achaia's host, sent many a soul \ Illustrious into Ades premature [...]" (The Iliad of Homer Translated into English Blank Verse by William Cowper. Robert Southey (ed.) with Notes by M. A. Dwight. New York: Appleton & Co., 1840). Já este é o trecho entre os versos 25 e 28 do sexto livro da Eneida na tradução de Dryden: "Then, o'er the lofty gate his art emboss'd \ Androgeos' death, and off' rings to his ghost; \ Sev'n youths from Athens yearly sent, to meet \ The fate appointed by revengeful Crete." (Virgil's Aeneid Translated by John Dryden. The Harvard Classics, vol. 13. New York: P. F. Collier & Son Corporation, 1937).

Por sua vez, quando não reproduz tal tradução de Cowper, a prática editorial tem sido a de apresentar os versos em latim e em grego dos *Poemata* seguidos de transposições em prosa inglesa. Essas traduções cumprem, com maior ou menor precisão, a função de material ancilar à leitura dos versos originais, para além de suas anotações. Algumas delas pretendem ainda sustentar-se, pela musicalidade reconstruída em prosa, como textos artísticos autônomos, o que não deixa de produzir alguns prejuízos de sentido.

Observa-se tal escolha, por exemplo, na prosa poética de Moody, cuja paráfrase de nomes próprios e alusões inserem-se no texto, como se fora parte dele, de modo a evitar a necessidade de anotações, motivo pelo qual se traduz “*Iunonia*” por “Vulcano”, já a dizer que é ele “o filho de Juno”, tradução literal desse vocábulo latino. A dispensar comentários também faz de “*Titirus*” “Chaucer”, uma vez que Milton refere-se ao poeta medieval inglês pela figura pastoral latina que lhe atribuiu Spenser (leiam-se, pois, os comentários ao *Epitáfio de Dámon* da presente edição). Subjaz a tais escolhas a preferência por ignorar-se, em inúmeras ocasiões, palavras do texto latino miltoniano, principalmente adjetivos, excluídos da tradução com a justificativa de favorecer a sua cadência. Esta é, por exemplo, a transposição feita por Moody para os versos supracitados de *Por ocasião da morte do Bispo de Ely. Aos dezessete Anos de Idade*:

*My cheeks were still damp and stained, and my swollen eyes not yet
dry from the salt tears I had shed in doing my sad duty over the precious
bier of Winchester's bishop, when hundred tongued Rumor (O, always
true messenger of evil and disaster!)*

Também J. K. Hale vale-se deste tipo de paráfrase, especificamente quando de epítetos, transformando “piérias” em “Musas” e “Títilo” em “Chaucer”. Opta, ainda, por transpor os versos latinos miltonianos em formas métricas tradicionais da literatura inglesa que diferenciam, por via análoga, os metros empregados nos originais. Escolhe, por exemplo, dísticos rimados como forma de tradução das elegias e versos brancos, erguidos em alternância de sílabas átonas e tônicas, na transposição dos hexâmetros de *Manso* e *Epitáfio de Dámon*.

Ciente das características dessas transposições e sem ignorar-lhes os avanços e a contribuição que trazem à divulgação e ao estudo da obra de Milton, a presente tradução almeja soar miltoniana. Para tanto, cá se atenta para as marcas da apropriação que o poeta faz de elementos das línguas clássicas, a qual se percebe na construção imagética típica, no emprego de vocábulos raros, nos epítetos (“Pelides” por “Aquiles”, por exemplo). Almeja-se, assim, fazer figurar, em língua portuguesa, os fundamentos poéticos do vate de Londres na delicadeza artística e no vigor autêntico de sua expressão, sem que com isso se diminua o seu público leitor, uma vez que os comentários acrescidos à presente edição explicam cada uma dessas construções. Enceto este procedimento de trasladação, conservando o equilíbrio entre o número de pés dos versos originais e o número de sílabas métricas em língua portuguesa, algo que, para além do trabalho de Hale, remete, nos estudos clássicos, ao modelo tradutório que West propõe relativamente aos versos iambos, elegias e melos da Grécia antiga.⁹⁵

Para tanto, faço com que número análogo de pés clássicos e de sílabas métricas vernáculas estabeleça também um padrão entre a tradução e os sentidos que, por meio dela, transponho do

⁹⁵ Para tanto, no prefácio de sua antologia *Greek Lyric Poetry: The Poems and Fragments of the Greek Iambic, Elegiac, and Melic Poets (Excluding Pindar and Bacchylides) down to 450 bc.* (Oxford: Oxford University Press, 1994), com a escansão de um dos versos do Fragmento 44 de Safo (Ἰδαίος ταδεκα... φ...ις τὰ χυς ἄγγελος), escandido por ele assim — x — uu — uu — uu — u —, West demonstra a equivalência entre pés gregos e sílabas inglesas que mantém ao traduzi-lo: “*Só the hérald Idáeus arrived with the méssage swift*”. Note-se que os acentos empregados por West denotam que a sua transposição não apenas quatorze pés gregos correspondem ao mesmo número de sílabas métricas inglesas (so | the | he | ral d | I | da | eus | a | rrived | with | the | me | ssage | swift), mas também a disposição dos acentos, determinantes do sistema de versificação inglês, fazem equivaler sílabas tônicas e átonas, respectivamente, às sílabas longas e breves do grego. Além de salvaguardar a analogia métrica, corresponde a belíssima sonoridade — compare-se, a propósito, a seqüência de sílabas sem acentuação (aqui assinaladas em minúsculas) entre em arRIved with the MESSage e o verso shakespeariano de Ricardo III em que este efeito tornou-se mais famoso “A HORSE! A HORSE! My KINGdom for a HORSE!” (5. 7.7). A presença de três sílabas átonas consecutivas fazem-se miméticas da lentidão da espera do rei por um meio de escapar à morte.

original. Observe-se tal prática nesta transposição do excerto de *Por ocasião da morte do Bispo de Ely. Aos dezessete Anos de Idade* considerado mais acima em latim e em inglês:

*Adhuc madentes rore squalabant genae
Et sicca nondum lumina
Adhuc liquentis imbre turgebat salis,
Quem nuper effudi pius,
Dum maesta charo justa persolvi rogo
Wintoniensis praesulis. (vv. 1-6)*

Mi'as faces 'inda úmidas cobrem-se de lágrimas,
E, 'inda não secos, os meus olhos
Se incham co'o líquido sal deste meu carpir,
Que derramei há pouco, justo,
Quando cumpri meu dever triste frente ao túmulo
Caro do Bispo de Winchester...

Realizo, ainda, a correspondência entre os versos de doze sílabas da presente tradução e os hexâmetros latinos miltonianos, não sem deixar de valer-me de recursos microestruturais, a fim de demarcar algumas particularidades métricas intransponíveis tão-somente pela equivalência.

Quanto aos trímetros iâmbicos miltonianos, transponho-os da mesma forma em versos de doze sílabas, preservando-lhes a característica essencial pela distribuição da cesura, em língua portuguesa, na quarta, oitava e décima segunda sílabas, de modo que os versos dividem-se em três partes iguais, análogas ao latim. Ei-los, por exemplo, na peça de traços jocosos intitulada *Da forma platônica pelo modo que Aristóteles a entendeu*.

*Dicite sacrorum praesides nemorum deae
Tuque O noveni perbeata numinis
Memoria mater, quae in immenso procul
Antro recumbis otiosa Aeternitas... (vv. 1-4)*

Dizei, dos sacros bosques deusas presidentes,
E, oh, tu, Memória, mãe de nove divas beata,
E Eternidade, que, ociosa, em uma imensa
Caverna ao longe te recosta, obediente

Essa correspondência métrica somente é alterada quando a disposição dos versos originais aponta para elementos cujos efeitos não funcionariam devidamente — ou, ao menos, teriam sua eficácia diminuída — quando lidos em língua portuguesa, fosse mantido o número de sílabas métricas equivalentes. É o que se observa no epigrama dedicado com ironia ao autor de seu retrato, cujo efeito cômico construído por Milton em trímetros jâmbicos, caso expressos em dodecassílabos, perder-se-ia ou, no mínimo, atenuar-se-ia ao modo de um eufemismo prosódico, conforme se lêem nos comentários ao final desta edição.

Parece-me uma escolha eficaz, porque adequada aos padrões métricos da língua portuguesa, utilizar os versos decassílabos. Potencialmente mais ágeis do que os dodecassílabos, eles dão vazão lesta e musical à mordacidade que Milton imprime no epigrama contra o artista que fez seu retrato, ao passo que os versos de dozes sílabas bem servem à transposição da paráfrase do Salmo CXIV, que emula o grego homérico, e, mesmo, da gravidade do tom que o poeta impinge ao epigrama sem título conhecido como “O filósofo para certo rei”. Considerem-se, pois, em contraste, dois últimos versos de cada uma das três peças em grego dos *Poemata*:

Ἀμαθεὶ γεγράφθαι χειρὶ τήνδε μὲν εἰκόνα
Φαίης τάχ' ἄν, πρὸς εἶδος αὐτοφυὲς βλέπων.

Que inculta mão gravou esta imagem,
Dirás, p'r'a real tão logo a olhar estejas.
(*Contra o gravador de sua efigie*, vv. 3-4)

Ὡς κριοὶ σφριγόνωντες ἑὔτραφερῶ ἐν ἄλωῃ.
Βαιότεραι δ' ἅμα πᾶσαι ἀνασκίρτησαν ἐρίπναι,

Por que vos agitai em pulos, montes infindos,
Como em nutriente eira carneiros pujantes?
(*Salmo CXIV*, vv. 9-10)

Μαψιδίως δ' ἄρ' ἔπειτα τεὸν πρὸς θυμὸν ὁδυρῇ,
Τοιόν δ' ἐκ πόλιος περιώνυμον ἄλκαρ ὀλέσας.

Outra vez pensarias; no imo em vão lament'rias,
Logo, destruído da cidade o apoio célebre.
("O filósofo para certo rei...", vv. 4-5)

Marcados os tons distintos, observa-se, contudo, que é comum às três peças gregas certo aspecto marinista, refletido na sintaxe curvilínea, em disjunção real ou aparente, o qual, não sem deixar de lembrar a expressão barroca das literaturas européias continentais, faz-se presente, quando não a estruturar, algo insólito, a composição miltoniana em grego. Com efeito, análises acerca do uso da língua helênica pelo poeta londrino encontram-se nos comentários da presente edição, nos quais se apresentam, ainda, detalhes relativos às demais variações métricas além desta, brevemente assinalada neste estudo introdutório.

Assim, findo estas explicações preliminares a esperar que a presente tradução bem encaminhe o leitor pelo belíssimo tecido que a pena de John Milton urdiu com delicados fios clássicos.