

Ressignificação das estruturas da poesia épica em *Paradise Lost*: o contexto das invocações

Vanessa do Carmo Abreu*

RESUMO: Neste trabalho, pretende-se observar a forma como se apresentam no poema *Paradise Lost* (1674) as estruturas da poesia épica, mais especificamente no que tange ao contexto das invocações. Percebe-se que Milton faz uso das épicas ditas pagãs na construção de um poema épico cristão. O foco deste estudo, pois, é analisar como se dá essa construção, com base na leitura do texto original inglês, na edição de John Leonard (2000) e das edições em português de Lima Leitão (1840) e de Daniel Jonas (2006), esta última bilíngue.

Palavras-chave: invocação; poesia épica clássica; resignificação; épica inglesa do século XVII.

ABSTRACT: In this work, it is intended to observe the way in which the structures of epic poetry are presented in the poem *Paradise Lost* (1674), regarding more specifically the context of the invocations. It is noticed that Milton makes use of said pagan epics in the construction of a Christian epic poem. Therefore, the focus of this study is to analyze how is this construction made, based on reading of the original English text, in the John Leonard's edition (2000) and the Portuguese editions of Lima Leitão (1840) and Daniel Jonas (2006), the latter bilingual.

Keywords: invocation, epic poetry, resignification, English epic of the seventeenth century.

Introdução¹

Uma das características principais da poesia épica homérica, poesia essa que se constitui como modelo para outras épicas, é a presença da invocação à Musa (ou à Deusa) logo do início do poema, na qual o poeta recorre à divindade em busca de inspiração e auxílio para seu canto. As invocações que iniciam os poemas homéricos

* Estudante de graduação em Letras - Português/Inglês pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, bolsista da FAPERJ.

¹ Este trabalho é parte do projeto de pesquisa de Iniciação Científica intitulado *Traços da épica grega antiga em Paradise Lost*. Como um dos passos desta pesquisa, está sendo feito o estudo detalhado das invocações presentes em *Paradise Lost*, cujos resultados preliminares são ora apresentados.

surgem junto com a proposição, apresentando, desde o primeiro verso, o tema a ser cantado; e em outros momentos a invocação pode ressurgir para introduzir estruturas catalógicas, como aquela que vemos no canto II, vv.484-492 da *Ilíada*, introdutória ao famoso ‘catálogo das naus’, por exemplo.

Parte constitutiva fundamental das epopeias antigas, também na *Eneida* encontra-se, no canto I, uma invocação precedida de proposição (v.8 - *Musa, mihi causas memora, quo numine laeso*; Musa, recorda-me as causas da guerra, a deidade agravada²), na qual o tema é apresentado em primeira pessoa (v.1 - *arma uirumque cano*; As armas canto e o varão³). A Musa virgiliana, assim como a homérica, tudo sabe. É portadora da memória, única capaz de dizer dos feitos heroicos. A partir dessas colocações, procurar-se-á, através da observação das invocações presentes em *Paradise Lost*, demonstrar principalmente dois aspectos característicos desta obra de John Milton: a presença de um traço da poesia épica, especificamente a épica homérica, tida como modelo primeiro de composição, e ao mesmo tempo a ressignificação dessa estrutura de invocação, à medida que o poema se desdobra.

Para o presente artigo, foram lidas as traduções do poema de Milton para o português por Antônio José de Lima Leitão (1840) e a de Daniel Jonas (2006), cotejadas com o original inglês na edição de John Leonard (2000). Como referencial teórico são tomados como base quatro textos fundamentais: o estudo de Gregory Machacek intitulado *Milton and Homer: Written to aftertimes*, que defende a importância de Homero no épico miltoniano, não somente para sua significação, mas inclusive para seu status canônico; o texto de Charles Martindale, *John Milton and the transformation of ancient epic* (2002[1986]), que contém um estudo detalhado da presença dos textos épicos antigos no poema de John Milton, e finalmente os textos de Walter Schindler, *Voice and Crisis - Invocation in Milton's poetry* (1981[1951]) e de Philip Phillips, *John Milton's Epic Invocations - Converting the Muse* (2000), que tratam especificamente das invocações de *Paradise Lost*.

Antônio José de Lima Leitão foi tradutor de obras clássicas gregas, latinas e francesas, sendo o *Paraíso Perdido* a sua única tradução a partir do inglês. Como se percebe por suas traduções e pelas biografias consultadas, como a de Abílio José

² Tradução de Carlos Alberto Nunes (2014).

³ Idem.

Salgado (2004), Lima Leitão possuía predileção por obras clássicas ou de inspiração clássica, o que pode ter motivado sua tradução dos primeiros versos de *Paradise Lost*: a invocação à Musa, que no original aparece no sexto verso, é deslocada para o primeiro verso: “Do homem primeiro canta, empírea Musa”, seguindo a tradição dos épicos homéricos.

Na tradução de Daniel Jonas⁴, mais próxima do original inglês, a invocação aparece igualmente no sexto verso, o que faz lembrar a *Eneida*, de Virgílio, onde a menção à Musa figura no oitavo verso, ou seja, depois da proposição:

<i>Paradise Lost</i> (edição de John Leonard)	<i>O Paraíso Perdido</i> (tradução de Lima Leitão)	<i>Paraíso Perdido</i> (tradução de Daniel Jonas)
Of man’s first disobedience, [and the fruit	Do homem primeiro canta , [empírea Musa,	Da rebeldia adâmica, e o fruto
Of that forbidden tree, whose [mortal taste	A rebeldia -- e o fruto, que, [vedado,	Da árvore interdita, e mortal [prova
Brought death into the world, [and all our woe,	Com seu mortal sabor nos [trouxe ao Mundo	Que ao mundo trouxe morte e [toda a dor,
With loss of Eden, till one [greater man	A morte e todo o mal na perda [do Éden,	Com perda do Éden, ‘té que [homem maior
Restore us, and regain the [blissfull seat,	Até que Homem maior pôde [remir-nos	Nos restaure, e o lugar feliz nos [ganhe,
Sing, Heav’nly Muse ⁵ [...] (vv.1-6)	E a dita celestial dar-nos de [novo. (vv.1-6)	Canta, celestial Musa [...] (vv.1-6)

Ao cotejar essas traduções com o texto inglês, vê-se que a tradução de Daniel Jonas permanece mais próxima à estrutura de composição adotada por Milton, ao passo

⁴ A edição bilíngue de Daniel Jonas é fruto de sua dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária da Universidade de Lisboa, em 2006. Trata-se de uma tradução anotada, com correspondência verso a verso ao original, obedecendo ao “desenho do autor, muitas vezes fundamental em termos de transporte de sentido” (JONAS, 2006: XVII). Jonas destaca ainda, em sua nota à tradução, sua busca por um ‘terceiro elemento’ de composição, que estaria entre a ‘voz do original’ e o ‘gênio específico’ da língua para a qual se traduz o poema (idem, XVIII).

⁵ São nossos os grifos dessa e das demais passagens citadas do texto de Milton, incluindo-se as traduções.

que a de Lima Leitão busca uma certa “homerização” do poema, ao transpor a invocação para o primeiro verso, trazendo-nos à lembrança imediata o primeiro verso da *Iliada*, ‘Canta-me a cólera - ó deusa! - funesta de Aquiles Pelida’⁶ e o da *Odisseia*, ‘Musa, reconta-me os feitos do herói astucioso que muito’⁷. A partir dessas diferenças nas traduções, podemos retomar a colocação de Don Fowler, em seu ensaio *On the shoulders of giants: Intertextuality and Classical Studies*, que nos diz:

Não lemos um texto isoladamente, mas dentro de uma matriz de possibilidades constituída por textos anteriores, que funciona como uma *langue* para a *parole* de produção textual individual; sem esse pano de fundo, o texto seria literalmente ilegível, pois não haveria maneira em que ele pudesse ter significado. Ler um texto, portanto, envolve um processo de duas fases: a reconstrução da matriz que lhe dá sentido, e a produção desse significado pelo ato de relacionar textos-fonte e textos-alvo.⁸

Na pesquisa, então, considera-se tanto o texto inglês quanto as traduções, tidas como viés de interpretação deste. É sabido que nas invocações de *Paradise Lost*, bem como no poema inteiro, há outras referências literárias que não somente as épicas antigas, ou as renascentistas, mas também as bíblicas, por se tratar de um épico cristão. Assim, nas invocações, pode-se pensar não só numa estrutura épica, mas também numa estrutura sálmica. Por hora, o foco da pesquisa é o estudo das invocações de *Paradise Lost*, considerando-se os modelos das épicas antigas, como possível marca da inscrição em um gênero - o gênero épico - como o próprio Milton deixa entrever nos versos 27 a 47 do livro IX:

Not sedulous by nature to indite	Por feitio sem queda p’ra dar conta
Wars, hitherto the only argument	De guerras, ‘té aqui o único tema
Heroic deemed, chief mast’ry to dissect	Crido heroico, mestria que disseca
With long and tedious havoc fabled knights	Com matança tediosa cavaleiros

⁶ Tradução de Carlos Alberto Nunes (2011).

⁷ Idem (2004).

⁸ “*We do not read a text in isolation, but within a matrix of possibilities constituted by earlier texts, which functions as langue to the parole of individual textual production: without this background, the text would be literally unreadable, as there would be no way in which it could have meaning. To read a text thus involves a two-stage process: a reconstruction of the matrix which gives it meaning, and the production of that meaning by the act of relating source and target-texts.*” Cf. FOWLER (2002 p. 117). Todas as traduções dos textos teóricos são nossas.

In battles feigned; the better fortitude
 Of patience and heroic martyrdom
 Unsung; or to describe races and games,
 Or tilting furniture, emblazoned shields,
 Impresses quaint, caparisons and steeds;
 Bases and tinsel trappings, gorgeous knights
 At joust and tournament; then marshalled feast
 Served up in hall with sewers, and seneschals;
 The skill of artifice or office mean,
 Not that with justly gives heroic name
 To person or to poem. Me of these
 Nor skilled nor studious, higher argument
 Remains, sufficient of itself to raise
 That name, unless an age too late, or cold
 Climate, or years damp my intended wing
 Depressed, and much they may, if all be mine,
 Not hers who brings it nightly to my ear.

Em puggas de ficção, deixando a força
 Da longanimidade e do martírio
 Por cantar; cantam jogos e corridas,
 Ou aprestos p'ra justas, cotas de armas,
 Estranhos brasões, corcéis, caparazões,
 Arreios de ouropel, xairéis, e em lances
 Esplêndidos cavaleiros e banquetes
 Em salões segundo honras com mordomos
 E senescais; de artífice artes ou médio
 Labor, não o que dá heroico nome
 Ao autor ou ao poema. A mim nestes
 Nem hábil nem cultor, mais alto assunto
 Me espera, que em si só o nome exalta,
 A menos que tardia a idade, ou clima,
 Ou anos me enregelam, e a asa abatam
 No seu fito, meu fosse só, não dela,
 O que ela traz à noite ao meu ouvido.

O estudo de Barbara Lewalski, que trata do gênero em Milton, propõe uma leitura bastante esclarecedora quanto à composição miltoniana. De acordo com ela, por meio de estratégias genéricas e alusões específicas, Milton posiciona seu poema em relação a outros grandes épicos e obras em uma variedade de gêneros, e inclui toda uma gama de tópicos comuns à tradição épica homérica e virgiliana: invocações à Musa, narrativa *in medias res*, em Satã um herói como Aquiles, catálogo homérico dos generais de Satã, conselhos no céu e no inferno. Segundo a estudiosa, o poeta se distancia de contemporâneos como Dryden, Davenant, Cowley e outros, e por suas alusões, se aproxima dos grandes antigos, como Homero, Virgílio, Ovídio, Luciano e Lucrécio e também modernos como Ariosto, Tasso, Du Bartas e Spencer. Ele espera ainda os ultrapassar, uma vez que julga seu assunto mais verdadeiro e mais heroico, e conta com a colaboração de uma fonte divina de verdade e criatividade.⁹

⁹ Cf. LEWALSKI, Barbara Kiefer. Genre. In: Corns, Thomas N. (ed.). *A Companion to Milton*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2003 p. 12-13.

1. Primeira invocação

A primeira invocação aparece no próêmio do Livro I, em que há a sequência de proposição seguida de invocação, como se pode ver nos versos de 1 a 6:

Of man's first disobedience, and the fruit	Da rebeldia adâmica, e o fruto
Of that forbidden tree, whose mortal taste	Da árvore interdita, e mortal prova
Brought death into the world, and all our woe,	Que ao mundo trouxe morte e toda a dor,
With loss of Eden, till one greater man	Com perda do Éden, 'té que homem maior
Restore us, and regain the blissful Seat,	Nos restaure, e o lugar feliz nos ganhe,
Sing Heav'nly Muse [...]	Canta, celestial Musa [...] ¹⁰

Um fato importante de ser percebido aqui é que Milton faz primeiramente uma invocação à Musa celeste, e depois se dirige ao Espírito, a terceira pessoa da trindade, nos versos 17 a 26:

And chiefly thou O Spirit , that dost prefer	E máxime tu, ó Espírito , que escolhes
Before all Temples th' upright heart and pure,	Nos templos o coração recto e puro,
Instruct me , for thou know'st; thou from the	Instrui-me , pois conheces; no princípio
first	Presente eras, de hartas asas livres
Wast present, and with mighty wings outspread	Qual pomba no abismo vasto ideavas,
Dove-like sat'st brooding on the vast abyss	Emprenhando-o: o que é treva em mim
And mad'st it pregnant: what in me is dark	Aclara, o que é torpe ergue e suporta
Illumine, what is low raise and support;	P'ra que ao nível de tão grande argumento
That to the heighth of this great argument	Defender possa a eterna providência
I may assert Eternal Providence,	E aos homens seus caminhos explicar.
And justify the ways of God to men.	

De acordo com Charles Martindale, além de estabelecer uma distinção entre o Espírito e a Musa, “[...] Milton está também gradualmente se deslocando da grandiosidade clássica da abertura para a simples prece bíblica [...] então o objeto da invocação passa da Musa – ainda parcialmente um conceito pagão, embora muito

¹⁰ Utilizamos aqui, e nas demais citações do poema, a tradução de Daniel Jonas (2006).

cristianizado – para o puramente bíblico, agora especificamente o Espírito Santo¹¹ como pode-se ver no verso 17. Em termos de estrutura, a princípio, poderia se pensar que Milton segue Virgílio ao invocar a Musa após a proposição do tema, mas, segundo Martindale:

Este exórdio é uma fusão das aberturas da *Ilíada*, *Odisseia* e *Eneida* (embora com muitos elementos bíblicos injetados); entretanto Milton se mantém mais próximo do formato homérico que do virgiliano. Virgílio primeiro anuncia o tema da *Eneida* como propriamente seu ('eu canto as armas e o homem'), e só mais tarde chama a Musa em seu auxílio. [...] Milton, no entanto, segue Homero imediatamente chamando a Musa; sem essa inspiração externa, sem esse sopro divino, o poeta não pode sequer começar a cantar.¹²

A invocação do Livro I vai do verso 6 ao 26, em que Milton se dirige à Musa Celeste, ainda não nomeada, e também ao Espírito Santo, nesse momento distintos, o que deixa claro as duas principais fontes de inspiração alegada do poema: a Musa, cuja genealogia é revelada nas invocações subsequentes, mas que nesse momento possui clara identificação com as Musas invocadas nos poemas de Homero e Virgílio, e o Espírito Santo, fonte de todo o conhecimento, na visão cristã, e que, como Milton nos diz, “desde o começo estava presente” (vv. 20-21). Fica claro que a principal fonte de inspiração é o Espírito Santo, o que mostra a pretensão de superioridade do épico cristão sobre os épicos pagãos. Ainda assim, as referências clássicas no poema são tantas e tão ricas que não podem ser tratadas como simples ornamentação, especialmente no caso das invocações¹³.

Ainda no Livro I, há um trecho no qual o poeta se dirige à Musa, mas que não constitui propriamente uma invocação. Esse apelo direto do poeta à Musa se encontra

¹¹ “Milton is also gradually moving from the classical grandeur of the opening to the simple Biblical prayer, [...] so the object of the invocation changes, from the Muse – still partly a pagan concept, however much Christianised – to the purely Biblical, now specifically the Holy Spirit”. Cf. Martindale, 2002[1986] p. 71.

¹² “This exordium is a conflation of the openings of the Iliad, Odyssey and Aeneid (though with many biblical elements injected); but Milton keeps closer to the Homeric than to the Virgilian format. Virgil first announces the theme of the Aeneid as his own ('arms and the man I sing'), and only later calls on the Muse to aid him. [...] Milton, however, follows Homer in immediately calling on the muse; without such inspiration from outside, without, such inbreathing of the divine, the poet cannot even begin to sing.” Cf. MARTINDALE (2002[1986] p. 71).

¹³ De acordo com SCHINDLER (1984[1951] p. 45), antes do século XX, o caráter lírico das invocações épicas de Milton era valorizado, mas sua importância estrutural não era compreendida, e com exceção da primeira, Samuel Johnson as considerou digressões, belas, mas irrelevantes para o poema.

não consideram esse trecho propriamente uma ‘invocação’. Esse verso é tão somente uma emulação das estruturas catalógicas presentes nas épicas de Homero e de Virgílio. Se nestes textos antigos a menção à Musa aparece em um contexto de invocação, uma vez que tanto Virgílio quanto Homero estão buscando o auxílio de uma ou mais Musas, aqui Milton os imita, porém a inspiração para esse canto já foi dada pela Musa, uma vez que ainda estamos no Livro I, em que a invocação é feita nos primeiros versos.

2. Segunda invocação

Na segunda invocação, no Livro III (vv.1-6), notamos que Milton não se dirige à Musa como destinatária da sua fala, mas à Luz, imagem para o próprio Deus, o que caracteriza uma passagem do universo pagão para o cristão, mantendo ainda a invocação. No Livro III, há uma mudança de cenário: das paisagens infernais para as celestes. Sendo assim, nada mais pertinente do que invocar a Luz. A invocação à Luz é parte indispensável desse segundo proêmio, não apenas introduzindo o Livro III, mas marcando a mudança das ‘trevas’ para a ‘luz’:

Hail holy Light , offspring of Heav'n first-born, Or of th' Eternal co-eternal beam May I express thee unblamed? Since God is light, And never but in unapproached light Dwelt from Eternity, dwelt then in thee, Bright effluence of bright essence increate.	Salve, Luz santa , prole do Céu primeira, Ou do eternal coeterno resplendor Devo expor-te sem falta? Deus que é luz. E que nunca a não ser luz intangível Habitou desde os evos, te habitou, Vivo eflúvio de essência increada.
--	---

3. Terceira invocação

A terceira invocação aparece no Livro VII (vv.1-12), na qual Milton chama a Musa pelo nome: Urânia. Mais do que um nome, o poeta invoca sua etimologia, como fica evidente no verso 5. De acordo com John Leonard, Du Bartas, em *L'Uraïne* (1584) fez de Urânia, uma das nove musas gregas, a musa da poesia cristã¹⁵. Para além de nomeá-la, Milton aqui invoca sobretudo o significado de Urânia: ‘celeste’, a musa da poesia cristã, retomando e inserindo-se em uma tradição de poesia, a exemplo do poema de Samuel Austin, de 1629, e aquele de Robert Aylett, de 1654, ambos intitutados

¹⁵ Cf. notas da edição de John Leonard de *Paradise Lost* (2000).

Urania, or the Heavenly Muse. Será ela a guiar o poeta na narração feita pelo anjo Raphael a Adão sobre a guerra entre os exércitos de Deus e de Satã, ocorrida antes da criação do mundo:

Descend from Heav'n Urania, by that name	Desce do Céu Urânia, se esse nome
If rightly thou art called, whose voice divine	Te serve e aceitas, cuja voz divina
Following, above th' Olympian hill I soar,	Seguindo, do Olimpo os cimos passo,
Above the flight of Pegasean wing.	Sobre a pegásea asa alcandorado.
The meaning, not the name I call: for thou	O sentido eu chamo, não o nome:
Nor of the Muses nine, nor on the top	Pois nem das Musas nove eras, nem no ápice
Of old Olympus dwell'st, but Heav'nly born,	Do Olimpo ancião moravas, mas no Céu
Before the Hills appeerd, or Fountain flow'd,	Nada, antes que houvesse monte ou fonte,
Thou with eternal Wisdom didst converse,	Fluísse, com eterna Sabedoria
Wisdom thy sister, and with her didst play	Te deste, Sabedoria tua irmã,
In presence of th' Almighty Father, pleased	E com ela dançaste ante o altíssimo,
With thy Celestial Song.	Com teu canto celeste satisfeito.

É importante salientar que nessa invocação, para além de chamar a Musa pelo significado, e não pelo nome, o poeta atribui à Musa uma genealogia outra que não a pagã. Nesse sentido, há aqui uma conversão, em pelo menos dois sentidos: a mudança de significado – não é mais a Musa dos antigos poetas pagãos – e a ‘conversão’ no sentido religioso propriamente – assim como para Du Bartas, Austin e Aylett, em Milton, Urânia é uma Musa cristã.

4. Quarta invocação

No início do Livro IX, de acordo com John Leonard, em termos formais, não há invocação, uma vez que o poeta não se dirige à Musa diretamente, mas se refere a ela na terceira pessoa, apenas indicando que o canto é inspiração de uma divindade, nos versos 20 a 24:

If answerable sytle I can obtain	Se em estilo sei à altura responder
Of my celestial patroness, who deigns	P'la minha alta fatora, que se digna

Her nightly visitation unimplored,

And **dictates to me** slumb'ring, or **inspires**

Easy my unpremeditated verse

Visitar-me de noite voluntária,

E **me dita** à dormência, ou **me inspira**

Espontâneos versos impremeditados.

Todavia, para autores como Schindler (1984) e Phillips (2000), apesar de não haver aqui a estrutura característica de uma invocação (em segunda pessoa), nesse que é o quarto proêmio, Milton requer da Musa a inspiração já concedida anteriormente, e sabe que ela o atenderá; Schindler argumenta: “Na invocação ao Livro IX, Milton parece se valer da relação estabelecida nas invocações anteriores”¹⁶. Essa menção à Musa se vale das imagens criadas anteriormente e estabelece uma relação com elas. Diferentemente de Homero e de Virgílio, que já tinham definidas as suas Musas, Milton precisa criar uma imagem da sua, ao mesmo tempo que a invoca, e o faz de maneira tal que a cada invocação uma peça é adicionada, como em um mosaico, ampliando-se assim a imagem da Musa. A primeira invocação é feita à Musa de Homero e de Virgílio, referência da épica clássica antiga, passa-se ao Espírito Santo, invocado de maneira a deixar claro qual a principal fonte de inspiração requerida no poema. A segunda invocação é dirigida à Luz, uma imagem de Deus. Somente na terceira invocação é que a Musa é nomeada - Urânia - e ao fazê-lo, Milton delinea sua imagem, por meio de uma série de descrições de sua origem cristã, à qual também se associa a sua origem pagã. A imagem última evocada por Milton é a de uma Musa cristã, mas a construção desta só se dá, em grande medida, pelo vasto repertório clássico ao qual a poesia épica, desde sempre, esteve associada.

Conclusão

É possível propor um processo de ressignificação presente nas estruturas de invocação em *Paradise Lost* a partir da observação de suas invocações, que possuem uma função específica dentro do contexto de cada livro. Para cada um dos quatro proêmios de *Paradise Lost* há uma invocação, e sigo aqui as afirmações de Schindler e de Phillips, que consideram haver, de fato, invocação no Livro IX, ainda que em terceira pessoa, uma vez que a Musa é referida em várias passagens no início do livro.

¹⁶ “In the invocation to Book IX, Milton seems to take for granted all that he has established in the previous invocations.” Cf. SCHIDLER (1984 p. 54).

Estabelece-se assim, em cada um dos proêmios, uma relação diferente entre o poeta, a Musa, o Espírito e o assunto que está sendo introduzido. Nas palavras de Schindler:

Para as invocações épicas que ele herdou, Milton acrescentou uma dimensão ao trazer dois elementos externos à tradição épica: por um lado, as formas religiosas de oração e devoção; por outro, a sua própria posição como um poeta lírico e épico¹⁷.

Milton não considera o tema cristão ‘mais simples’. Como declara Charles Martindale, ele o considera, como puritano, o mais elevado dos temas, o que faz com que *Paradise Lost* integre o conjunto da poesia cristã, junto com *A Divina Comédia* de Dante e a *Jerusalém Libertada* de Torquato Tasso, como já havia destacado Gilbert Highet:

Os três grandes poemas heroicos modernos são todos as misturas do pensamento pagão e do cristão, dominadas por ideais cristãos – *A Divina Comédia* de Dante, *Jerusalém Libertada* de Tasso e o *Paraíso Perdido* de Milton. Em todos eles, a religião cristã é o essencial fator de movimento. Mas em nenhum deles poderia o cristianismo ter sido tão bem expresso sem o veículo pagão. [...] Na abertura de seu próprio *Paraíso Perdido* e posteriormente no poema, ele [Milton] convocou a ajuda de uma Musa Celestial, que era realmente o espírito do cristianismo, mas incorporado em uma forma pagã¹⁸.

De acordo com autores como Schindler, Phillips e Sunwoo, as invocações, assim como as referências clássicas nelas presentes, desempenham importantes funções na constituição do poema. Este artigo propôs uma análise das invocações como instâncias de uma filiação do poema com as épicas clássicas, como as de Homero e Virgílio, aliás, mais do que uma filiação, a hipótese defendida é a de que, para além de uma releitura da invocação clássica, como já mencionado anteriormente, Milton a redimensiona, tanto em termos de forma, quanto de estrutura e de função no poema, o que de modo nenhum

¹⁷ “To the epic invocations he inherited, Milton added a dimension by calling in two features from outside the epic tradition: on the one hand, the religious forms of prayer and devotion; on the other, his own position as a lyric and epic poet”. Cf. Schindler, 1984 p. 11.

¹⁸ “The three greatest modern heroic poems are all blends of pagan and Christian thought, dominated by Christian ideals - Dante's Comedy, Tasso's The Liberation of Jerusalem, and Milton's Paradise Lost. In them all, the Christian religion is the essential moving factor. But in none of them could Christianity have been so well expressed without the pagan vehicle. [...] At the opening of his own Paradise Lost and again later in the poem, he [Milton] summoned the aid of a Heavenly Muse, who was really the spirit of Christianity, but embodied in a pagan shape.” Cf. HIGHET (1985 p. 263).

obscorece a origem épica à qual pertencem as invocações. De maneira muito sistemática, Milton recontextualiza a invocação nos moldes de seu poema cristão. As invocações do *Paradise Lost* fazem, portanto, ecoar a épica clássica marcando com clareza contundente o projeto de Milton de inscrição de seu poema numa tradição, o que respalda, autoriza e legitima sua eloquência cristã e sua grandiloquência poética.

Referências bibliográficas

BOEHRER, Bruce Thomas. Milton, Homer and Hyacinthus: Classical Iconography and Literary Allusion in *Paradise Lost* 4.300-303. *International Journal of the Classical Tradition*, Vol. 13, No. 2, Fall 2006, p. 197-216.

BURROW, Colin. *Epic Romance: Homer to Milton*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

CEIA, Carlos. *E - dicionário de termos literários*. Disponível em:

<[HTTP://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=print&link_id=1005&tmpl=component&Itemid=2](http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=print&link_id=1005&tmpl=component&Itemid=2)> Acesso em: 02/11/12 (15h02min)

CLARKE, M. J; CURRIE, B. F.; LYNE, R. O. *Epic interactions. Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition*. Presented by Jasper Griffin. Oxford: OUP, 2006.

COOK, Patrick J. *Milton, Spenser and the Epic Tradition*. Ashgate Pub, 1999.

DANIELSON, Dennis. *The Cambridge Companion to Milton*. New York: Cambridge University Press, 1989.

FARRELL, Joseph; PUTNAM, Michael (ed.) *A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*. Willey Blackwell, 2010.

FERNANDES, Fabiano Seixas. *Paradise Lost em português. TransTerm*, São Paulo, v.20, dezembro/2012, p. 51-67.

FOWLER, Don. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. In: *Roman Constructions – Readings in Postmodern Latin*. London: Oxford University Press: 2002.

HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o Gênero Épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopeia. O Uruguai. Caramuru. Vila Rica. A Confederação dos Tamoios. I – Juca Pirama*. São Paulo: EdUSP, 2008.

HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. *A Companion to Classical Receptions*. UK: Blackwell Publishing, 2008.

HOMÈRE. *Iliade*. Texte établi et traduit par Paul MAZON. Paris: Les Belles Lettres, 1992.

_____. *L'Odyssee*. Texte établi et traduit par Victor BÉRARD. Paris: Les Belles Lettres, 2009.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

LEWALSKI, Barbara Kiefer. *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.

_____. Genre. In: Corns, Thomas N. (ed.). *A Companion to Milton*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2003 p. 12-13.

LEWIS, C.S. *A preface to Paradise Lost*. London: Oxford University Press, 1960 [1942].

LOEWENSTEIN, David. *Milton Paradise Lost – A Student Guide*. New York: Cambridge University Press, 2004[1993].

MACHACEK, Gregory. *Milton and Homer: "Written to Aftertimes"*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 2011.

MARTINDALE, Charles. Milton's Classicism. In: Hopkins, David & Martindale, Charles (eds). *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*. Vol. 3. OUP: 2012. p. 53-90.

_____. *Milton and the Transformation of Ancient Epic*. Bristol Classical Press, 2002.

MILTON, John. *O Paraíso Perdido*. Tradução de António José Lima Leitão. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica, 1994.

_____. *Paraíso Perdido*. Tradução, introdução e notas de Daniel Jonas. Lisboa: Cotovia, 2006.

_____. *Paradise Lost*. In: PHI # 5.3 (Miscellaneous PHI Texts). The Packard Humanities Institute, 1991. CD-ROM.

_____. *Paradise Lost*. Edited with an Introduction and Notes by John Leonard. London: Penguin Books, 2000.

_____. *Poemata. Poemas em latim e grego*. Organização, tradução, estudo introdutório e comentário de Erick Ramalho. Estudo final de Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.

_____. *El paraíso perdido*. Edición e traducción de Esteban Pujals. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012 [1986].

_____. The Reason of Church Government. In: *The Complete Works of John Milton*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008.

PHILLIPS, Philip. *John Milton's Epic Invocations - Converting the Muse*. Peter Lang: 2000.

RAMALHO, Erick. Modes of appropriation: translating Greek and Latin Epic in Early Modern England (Golding's Ovid and Chapman's Homer). *Tradução & Comunicação. Revista Brasileira de Tradutores*, n. 16, 2007. p. 53-62. Acesso em 04 de setembro de 2013.

<http://sare.anhanguera.com/index.php/rtcom/article/view/134/133>.

SALGADO, Abílio José. António José de Lima Leitão (1787-1856) – Médico, Escritor e Maçon (Obra e posicionamento político). *Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos*. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 941-947.

SAMMONS, Benjamin. *The Art and Rhetoric of the Homeric Catalogue*. New York: Oxford University Press, 2010.

SCHINDLER, Walter. *Voice and Crisis - Invocation in Milton's poetry*. Connecticut: Archon Books, 1954[1981].

SUNWOO, Jin. Poetic Hubris as Knowing transgression in the Invocations of Milton's *Paradise Lost*. In: *MEMES* n. 14.1, 2004 p. 143-154.

TOOHEY, Peter. *Reading Epic: An Introduction to the Ancient narratives*. London: Routledge, 1992.

VIRGILIO. *Eneida*. Edição bilíngue. Traduzida de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.

Data de envio: 25-10-2015.

Data de aprovação: 10-12-2015.

Data de publicação: 5-02-2016.