

O DIÁLOGO ENTRE FICÇÃO E RELIGIÃO NO PARADISE LOST, DE JOHN MILTON

Paloma Catarina ZART
Universidade Federal de Santa Maria
paloma.zart@gmail.com

resumo: Os ingleses do século dezessete faziam uso do argumento bíblico para justificar e compreender qualquer aspecto de sua vida. Isso era possível porque o entendimento sobre a religião não se limitava aos assuntos da igreja e respondia aos mais diversos campos, desde a articulação política ao sistema econômico, incluindo a própria compreensão do indivíduo enquanto sujeito social. Os homens envolvidos com os acontecimentos que resultaram na Guerra Civil Inglesa, suportaram, em muitas ocasiões, seus argumentos no texto sagrado. Haveria, porém, este mesmo espaço na produção literária do período? E, sendo possível, como se daria a junção entre os Testamentos e a ficção? Este foi o questionamento de Andrew Marvell sobre a ousadia de John Milton em transpor para a forma épica o mito bíblico da queda humana. Interessa-nos investigar como Milton articula o sagrado na sua obra máxima, *Paradise Lost*. Seguindo o modelo clássico, o poeta inglês dialoga tanto com o profano da cultura pagã grega quanto com o Antigo Testamento, criando um espaço único onde as antigas crenças medievais convivem com os primeiros passos do homem moderno. Resulta desta combinação uma obra única, plural, mais complexa que a simplificação resultante da narrativa mítica poderia conter.

palavras-chave: *Paradise Lost*; ficção; religião; diálogo.

When I beheld the Poet blind, yet bold,
In slender Book his vast Design unfold,
Messiah Crown'd, Gods Reconcil'd Decree,
Rebelling Angels, the Forbidden Tree,
Heav'n, Hell, Earth, Chaos, All; the Argument
Held me a while misdoubting his Intent,
That he would ruine (for I saw him strong)
The sacred Truths to Fable and old Song
(So Sampson groap'd the Temples Posts in spite)
The World o' rewhelming to revenge his sight.
Yet as I read soon growing less severe,
I lik'd his Project, the success did fear;
Through that wide Field how he his way should find
O'er which lame Faith leads Understanding blind;
Lest he perplex'd the things he would explain,
And what was easy he should render vain.
(On P.L., 1-16)¹

¹MARVELL, A. On Paradise Lost. IN: MILTON, J. *Paradise Lost: a poem in twelve books*. Edited by Merritt Y. Hughes. Indianapolis, Cambridge: Hackett, 2003, p. 3.

Quando eu vejo o Poeta cego, ainda ousado,/ Em esbelto Livro seu amplo Desígnio revela,/ Messias Coroado, Decreto de Reconcílio Divino,/ Anjos Rebeldes, Árvore Proibida,/ Céu, Inferno, Terra, Caos, Tudo: o Argumento/ Prendeu-me um momento duvidando sua Intenção,/ Que ele poderia arruinar (pois o vi forte)/ As Verdades Sagradas em Fábula e Canção Antiga/ (Assim Sansão tateou as colunas do Templo)/ O Mundo esmagado para vingar sua visão/ Ainda enquanto eu leio decrecece a severidade,/ Eu gostei de seu projeto, o sucesso temi;/ Através daquele vasto Campo ele encontraria seu caminho/ Sobre qual falha a Fé leva ao Entendimento cego;/ Deixe-a confundir as coisas que explicaria,/ E o que era fácil ele inutilizaria. Todas as traduções apresentadas neste artigo, salvo exceção mencionada, são de minha autoria.

Os versos iniciais do poema de Andrew Marvell, que abrem, juntamente com a composição de Samuel Barrow, a segunda edição do *Paradise Lost*, publicada em 1674, apresentam uma preocupação compreensiva acerca da transposição da narrativa bíblica para a épica, pois, a linha limítrofe entre um grande fracasso literário e uma obra ovacionada era tênue e Milton, como atesta a continuidade dos versos marvelianos, conseguiu superar as limitações que o Gênesis impunha. O questionamento de Marvell acerca da possibilidade deste flerte entre religião e literatura não surgiu por causa de uma inovação temática, pois poetas anteriores a Milton já buscavam nos eventos narrados pelos Testamentos inspiração para seus poemas. Sua dúvida repousava no grande número de episódios sagrados em que Milton se apoiara para compor o épico.

Independentemente da preocupação inicial de Marvell com relação ao êxito de seu amigo, o *Paradise Lost* foi recebido com boa avaliação pelos seus pares. E seu sucesso entre o restrito grupo de leitores da época deu-se justamente por causa do diálogo estabelecido com o bíblico (MINER, 2004). Antes de o épico chegar a público e ser adjetivado por seus leitores como grandioso, o censor Thomas Tomkins, que liberou a impressão do título em 1667, viu na composição de Milton um trabalho com inclinação religiosa capaz de ajudar a Inglaterra a se unir, em mais um momento de crise (MALTZAHN, 1996), que podia levar a uma nova ruptura, como acontecera alguns anos antes com a Guerra Civil Inglesa². Desde o primeiro exemplar publicado, portanto, *Paradise Lost* foi associado ao texto de onde proveio sua linha mestra.

A intermitente lembrança da fonte bíblica, contudo, não impediu que os críticos detectassem outras influências no épico. Um dos primeiros comentários extensivos que chegaram até nós, os ensaios de Joseph Addison, publicados no jornal *The Spectator* entre 05 de Janeiro e 03 de Maio de 1712, além de lembrar o débito para com o Gênesis, aponta os pontos de contato com a épica clássica (MINER, 2004), modelo continuamente lembrado por Milton, de onde provêm as regras pelas quais o poeta inglês pautou sua narrativa. Não é, no entanto, somente à épica que Milton deve parte de sua influência pagã. A mitologia grega como um todo está representada em sua produção, entrando em diálogo contínuo com os episódios bíblicos. Apesar desta proximidade entre universos distintos, Addison não se ocupou em buscar uma possível relação entre o bíblico e o pagão, para ele, ambos convivem paralelamente sem aprofundar a complexidade da peça. Como ele, outros nomes³ que comentaram de alguma forma o *Paradise Lost*, apesar de apontarem as duas fontes maiores de inspiração, não se ocuparam em observar o resultado desta proximidade.

1. O embricamento entre ficção e mito bíblico

² O que denominamos como Guerra Civil Inglesa compreende um conjunto de seis enfrentamentos armados, em ordem cronológica: as duas Bishops' Wars [Guerra dos Bispos] 1639 – 1640, na Escócia; The Confederate War [Guerra do Confederado] 1641-52, na Irlanda; The First Civil War [Primeira Guerra Civil] 1642-6; The Second Civil War [Segunda Guerra Civil] 1648; The Third Civil War [Terceira Guerra Civil] 1649-51, estas três na Inglaterra.

³ Samuel Barrow e Andrew Marvell, por exemplo, em suas composições para a abertura da segunda edição do *Paradise Lost*, chegam a mencionar a influência clássica, mas não passam disso. Do mesmo modo, John Dryden não aprofunda a questão. Para os contemporâneos de Milton, e os primeiros críticos após sua morte, os ecos da literatura clássica não indicavam nada mais além de um modelo a ser seguido, não influenciando, portanto, na compreensão do épico.

A narrativa da execução de Isaac apresenta uma peculiaridade extensiva a todo o relato bíblico. Erich Auerbach, ao expor sobre a representação, demonstra como a palavra divina empregada nos mitos bíblicos não se preocupa com a exposição plena de todas as circunstâncias e acontecimentos envolvidos no processo que culminaria, no caso do episódio supracitado, na extirpação do hálito de Isaac. A ausência de esclarecimentos, ou a presença de pontos obscuros, é possível graças à natureza do texto. Diferentemente da obra homérica, contraponto apresentado por Auerbach, a narrativa sagrada não se ocupa em fornecer qualquer dado que possa ser considerado secundário com relação ao evento em si relatado. Isso explica o silêncio sobre os três dias de viagem de Isaac e Abraão até o local da execução do primeiro.

A exposição de Auerbach, no tocante à narrativa sagrada, no entanto, também encontra resposta na tipificação dos homens bíblicos. Se fossem analisadas como personagens literárias, os nomes que povoam o Antigo Testamento poderiam ser classificados como personagens planas. Não há oscilação ou modificações na forma como Abraão compreende sua posição no mundo ou em sua relação com o divino. A constância e a aceitação são determinantes destes homens exemplares, que, justamente por serem modelos arquetípicos, apresentam invariabilidade em sua constituição.

Como dito anteriormente, as lacunas narrativas, discutidas na *Mimeses*, e a fixidez das personagens bíblicas perceptíveis na história da oferta de Abraão são encontradas também no relato da criação. Neste espaço deixado em aberto pelo episódio da gênese humana, Milton encontra terreno para o aprofundamento de algumas de suas personagens. A maior densidade dramática do casal humano e de Satã resulta da combinação entre os mitos pagãos e cristãos. Aquele espaço obscuro, demonstrado por Auerbach, é preenchido por nuances e texturas que retiram dessas personagens seu traço sobre-humano e de perfeição, deixando-as mais carnis e imperfeitas.

Na segunda nota de sua edição do *Paradise Lost*, Merritt Y. Hughes observa a repetição da palavra ‘homem’ nos versos de abertura do poema. O eco do substantivo lembraria, segundo Hughes (2003), uma observação do que Homero já havia feito, ou seja, de acordo com os contemporâneos de Milton, o poeta grego centra a atenção e canta, desde o início, uma personagem virtuosa. A nobreza dos heróis cantados por Homero, no entanto, não os impedia de cometer equívocos ou excessos. Independente de qual tenha sido a intenção de Milton ao evocar deste modo o homem de seu épico, a proximidade com a tradição literária clássica já aponta às rugosidades de seu objeto que são perspectiveis e trabalhadas, justamente, por meio do contato com o clássico.

2. Eva à Narciso

Lendo o Gênesis, em sua versão inglesa autorizada pelo Rei James I da Inglaterra, em 1611, tem-se a descrição de como Eva foi criada e de seu primeiro encontro com Adão:

And the Lord God caused a deepe sleepe to fall vpon Adam, and he slept; and he tooke one of his ribs, and close vp the flesh in stead thereof. And the rib which the LORD God had taken from man, made hee a woman, & brought her vnto the man. And Adam said, This is now bone of my bones, and flesh of my flesh: she shalbe called woman because shee was taken out of man. (GEN. 2:21-23)⁴

⁴ Então, o Senhor Deus fez cair pesado sono sobre o homem, e este adormeceu; tomou uma de suas costelas e fechou o lugar com carne. E a costela que o Senhor Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher e lha trouxe. E disse o homem: Esta, afinal, é o osso de meus ossos e carne de minha carne; chamar-se-á varoa, porquanto do varão foi tomada. (GEN. 2:21-23). IN: *A Biblia*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Versão

Este trecho evidencia os pontos obscuros que Auerbach comentara em sua obra. Infere-se da passagem o seguinte: a) Adão está inconsciente quando lhe é retirada a costela; b) Eva é moldada a partir desta costela retirada do homem; c) os dois se encontram e Adão reconhece a mulher como sua companheira. Observa-se que a narrativa bíblica, enquanto fonte de inspiração religiosa, não apresenta problemas com a falta de precisão das histórias contadas, pois sua comunicabilidade repousa na transmissão de noções regulares e explicativas. A questão se altera quando há racionalização dos eventos apresentados. Têm-se, então, diversas indagações sobre o episódio. Dúvidas que esclareceriam a localização exata de onde a ação aconteceu, o tempo necessário para a criação da mulher, o tempo em que Adão permanece dormindo, se houve algum intervalo entre o despertar do homem e o fim do processo de moldura da mulher, se o local onde Eva foi criada e Adão repousava era o mesmo ou se estavam em locais distintos, se houve deslocamento de alguma das partes para que pudessem se encontrar, se houve alguma interferência divina no primeiro encontro e se o reconhecimento foi imediato por parte de ambos.

Alguns destes questionamentos não são possíveis na versão miltoniana do surgimento da mulher. No quarto livro do *Paradise Lost*, durante um momento de descanso e namoro, Eva conta a Adão o que lembra sobre sua criação:

That day I oft remember, when from sleep
I first awak't, and found myself repos'd
Under a shade on flow'rs, much wond'ring where
And what I was, whence thither brought, and how.
Not distant far from thence a murmuring sound
Of waters issu'd from a Cave and spread
Into a liquid Plain, then stood unmov'd
Pure as th' expanse of Heav'n; there I thither went
With unexperienc't thought, and laid me down
On the green bank, to look into the clear
Smooth Lake, that to me seem'd another Sky.
As I bent down to look, just opposite,
A Shape within the wat'ry gleam appear'd
Bending to look on me, I started back,
It started back, but pleas'd I return'd,
Pleas'd it return'd as soon with answering looks
Of sympathy and love; there I had fixt
Mine eyes till now, and pin'd with vain desire,
Had not a voice thus warn'd me, What thou seest,
What there thou seest fair Criature is thyself,
With thee it came and goes, but follow me,
And I will bring thee where no shadow stays
Thy coming, and thy soft imbraces, hee
Whose image thou art, him thou shalt enjoy
Inseparably thine, to him shalt bear
Multitudes like thyself, and thence be call'd
Mother of human Race: what could I do,
But follow straight, invisibly thus led?
Till I espi'd thee, fair indeed and tall,
Under a Platan, yet methought less fair,
Less winning soft, less amiably mild,
Than that smooth, wat'ry image; back I turn'd,
Thou following cri'dst aloud, Return fair Eve,
Whom fli'st thou? whom thou fli'st, of him thou art,

His flash, his bone; to give thee being I lent
 Out of my side to thee, nearest my heart
 Substantial life, to have thee by my side
 Henceforth an individual solace dear;
 Part of my Soul I seek thee, and thee claim
 My other half: with that thy gentle hand
 Seiz'd mine, I yield'd, and from that time see
 How beauty is excell'd by manly grace
 And wisdom which alone is truly fair.
 (PL, IV, 449-91)⁵

Em uma primeira leitura do episódio chega-se a algumas conclusões: a) Adão e Eva estão em locais distintos; b) há um intervalo de tempo entre o despertar da mulher e seu encontro com o homem, mas não há indicação do momento em que ele acorda; c) não há uma identificação imediata de ambas as partes; d) há a intervenção divina, controlando parcialmente o desfecho do evento. Percebe-se, portanto, que Milton dá algumas respostas às perguntas que foram feitas anteriormente para o texto sagrado, mas suas respostas revelam uma Eva mais complexa do que aquela apresentada pela narrativa bíblica. E essa complexificação, como já foi dito, está no contato com o paganismo e no diálogo com a tradição literária.

A cena entra em diálogo com dois mitos gregos em sua versão ovidiana, o mito de Narciso (*Metamorfoses*, livro III) e de Dafne (*Metamorfoses*, livro I). Conta Ovídio que Cupido, mexido com a brincadeira de Apolo por causa de seu arco, lança no deus uma flecha de amor e, na bela Dafne, uma de repulsa. Passa, assim, Apolo a perseguir Dafne, suplicando o amor da jovem, enquanto que ela desejava uma vida casta como a de Diana. Durante uma das investidas do deus, a jovem roga ao rio de seu pai, Peneo, que a ajude. Em resposta a sua súplica, Dafne é transformada em um loureiro. Tocado pela transformação de Dafne, Apolo demonstra seu interesse em tornar suas folhas em seu símbolo, a jovem cede ao pedido do deus. A história de Narciso, lembra Ovídio, é um pouco distinta. Ele recusa insistentemente qualquer investida que lhe é dirigida até um dia, quando, perdido de seu grupo de amigos, escuta Eco repetir-lhe as últimas palavras, perseguindo a voz, Narciso chega a um lago intocado. Sedento, ele se curva a beirada da água e descobre a imagem que lhe desperta sentimento antes recusado. Narciso passa seu tempo diante da imagem, tenta pegá-la, tocá-la, percebendo, por fim, tratar-se de seu próprio reflexo. Desesperado com a ideia de perdê-lo ou viver distante de seu duplo, Narciso joga-se na água.

As duas histórias apresentam alguns aspectos em comum que são perceptíveis também na composição de Milton. O poeta inglês mescla a recusa do contato amoroso destas duas

⁵ Frequente lembro daquele dia, que do sono/ Primevo acordei, e encontrei-me repousada/ Sob a proteção de flores, maravilhada de onde/ E como eu era, de onde vinha e como./ Não muito distante dali um murmúrio/ De águas brotando de uma gruta e espalhada/ Num plano líquido, onde permanecia imóvel/ Pura como a vastidão do Céu; fui para lá/ Com pensamento inexperiente, e deixei-me cair/ Sobre a margem verde, para olhar no claro/ Calmo lago, que a mim parecia outro Céu./ Como me inclinava para olhar, simples oposto/ Uma forma num feixe de água apareceu/ Inclinando-se a olhar para mim, comecei a me afastar./ Ela começou a se afastar, mas prazerosa logo retornei./ Prazerosa ela retornou tão logo retribuindo olhares/ De simpatia e amor, assim teria fixado/ Meus olhos até agora, presa por vão desejo./ Não tivesse uma voz me avisado, O que tu vês./ O que lá vês bela Criatura és tu mesma./ Contigo vem e vai: mas segue-me./ E eu te levarei aonde a não sombra espera/ Vindo a ti, gentil te abraça, ele/ Cujas imagens és, e ele se unirá/ Inseparável teu, e lhe dará/ Multidões como tu, por isso serás chamada/ Mãe da humana raça : o que eu poderia fazer./ Senão segui-lo de perto, invisível que me guiava?/ Até que vislumbrei-te, belo de fato e alto./ Sob um Plátano, julguei menos belo./ Menos atraente, de molde menos amável./ Que aquela calma imagem aquática; de volta retornei./ Seguindo gritava, retorna bela Eva;/ De quem foges? De quem foges, dele tu és./ Sua carne, seus ossos, para dar-lhe a vida ofereci/ Uma parte de mim, a mais próxima do meu coração/ Vida essencial, para ter-te ao meu lado/ Doravante conforto amado Parte de minha Alma, peço-te, clamo/ Minha outra metade: com tua mão gentil/ Pegou a minha, eu aceitei, e deste tempo vejo/ Como a beleza é excedida pela graça/ E sabedoria, que sozinha é verdadeiramente bela.

personagens de beleza ímpar cantadas por Ovídio, mas poupa sua Eva do final trágico de Narciso e Dafne. O primeiro, um jovem de aparência ímpar tem seu vaticínio no conhecimento de sua própria identidade, Eva ao contrário, não se abisma em sua própria imagem justamente pelo reconhecimento de sua identidade. Dafne transforma-se em árvore durante sua fuga das investidas de Apolo, Eva, pelo contrário, após sua recusa inicial do homem, acaba cedendo ao pedido deste. Tanto Narciso quanto Dafne são personagens que recusam justamente aquilo a que Eva fora concebida inicialmente. Sua criação está relacionada à necessidade de uma companhia para o homem e tem por finalidade a perpetuidade da espécie recém-criada. O negativo da mulher, no entanto, está na contraposição desta prerrogativa.

A inclinação primeira da mulher não se encontra no contato social, mas está centrada em sua própria pessoa. Isso leva a considerar duas possibilidades psicanalíticas, baseadas em Sigmund Freud e Jacques Lacan. A transformação da própria imagem em objeto de prazer, como coloca Eva na descrição de seu primeiro dia, e a associação direta com o mito de Narciso, leva-nos a considerar os postulados freudianos acerca do narcisismo. Freud (1987) denomina narcisismo o comportamento em que o sujeito busca seu prazer sexual em si mesmo. Há, no entanto, um narcisismo primitivo natural passageiro em que a criança partilha duas fontes prazerosas, seu próprio corpo e aquele que a alimenta ou protege. Passada esta fase, o sujeito já adulto pode voltar-se a si, observando-se como objeto de prazer, o que constitui o tipo narcísico básico. Na passagem miltoniana, tem-se uma Eva que projeta em sua própria imagem o ensaio de um prazer mais sexualizado, indicando que ela ama a si mesma.

O jogo estabelecido com a própria imagem antecede a relação que virá a existir entre Adão e Eva. Nesta perspectiva, pode-se ligar Milton ao pensamento lacaniano. Postula Jacques Lacan (1990) que o sujeito em sua primeira infância vive um período em que está fascinado pela sua imagem. Esse momento de contato com seu reflexo seria, para Lacan, um período de experiência em que a criança antecipa sua relação com terceiros, sendo esta uma fase temporária da qual o sujeito se desliga com o tempo e à medida que inicia seu envolvimento com outros indivíduos. Se for considerada a proposição de Lacan, tem-se uma Eva antecipando sua relação dual com Adão.

Tanto a proposição de Freud quanto a de Lacan demonstram uma transformação do corpo infantil ou jovem de objeto para indivíduo social a partir do qual o sujeito passa a se conhecer. Observando-se os versos do *Paradise Lost* à luz do pensamento freudiano e lacaniano tem-se uma mulher colocada em um estágio infantil do qual é abruptamente desvinculada pelo assédio masculino, sendo posta, após sua aceitação, na condição de indivíduo adulto.

Essa saída abrupta de um universo inocente e imaturo também é observada por William Kerrigan e Gordon Braden (1987). Os críticos consideram o episódio de Eva à beira do lago como um duplo das núpcias que seguem diretamente o primeiro encontro de casal edênico. A cena do lago seria, portanto, a iniciação metafísica e psicológica de Eva. Esta preparação viria contemplar um estágio de autoconhecimento negado à mulher quando contraposta com o modo como o homem toma conhecimento de sua existência e de seu papel no Jardim do Éden:

The act is, of course, a doublé loss of virginity, - still considered in many places, the ideal initiation. Milton's may be the most reflective, even philosophical account of sexual consummation in all of Renaissance literature. From the history of how Eve lost her virginity turns upon the psychological and metaphysical status of her own image. Beginning in primitive form as the captivating shape that pleases in

the pool, Eve's image of herself goes through an astonishing series of intellectual metamorphoses. (p. 145)⁶

A cena no lago, além de manter contato com os mitos gregos em sua versão ovidiana, está relacionada a uma longa tradição literária iniciada na Grécia e que ganhara força no século dezessete. Peter Koper (2004) estuda as implicações que a imagem da moça à beira d'água carrega em algumas obras exemplares desta questão. Postula Koper, que esta imagem da mulher, ou da menina, próxima da água evoca o poder reprodutivo e uma tentativa de entrega ao natural, livre dos elos culturais e morais que atam a conduta ou determinam o comportamento dentro de uma esfera cultural mais complexa e trabalhada. A Eva que relembra sua origem, evocando o momento em que preferira sua própria imagem, sua entrega ao seu instinto ou apetite e posterior tentativa de retorno, impedida pela voz da lei em Adão, encarna um estado impar de entrega onde ela dita as regras de aproximação e retrocesso. Esse jogo amoroso torna-se mais visível na versão masculina do primeiro encontro.

3. O outro lado da história

Anteriormente apresentaram-se os versículos em que a criação de Eva é relatada, sendo essa contraposta ao discurso da mulher, composto por Milton. Observou-se que a narrativa feminina não considerava alguns aspectos. Além das questões antes postuladas, o relato de Eva deixa passar o ato criativo em si, o qual se encontra na versão adâmica do surgimento da mulher. No oitavo livro do *Paradise Lost* tem-se a continuação de uma conversa entre Adão e seu visitante, o arcanjo Rafael. Iniciada dois livros antes, durante uma visita paga pelo ser angélico, alguns assuntos são discutidos, entre eles, a criação do mundo e do homem. Adão conta ao arcanjo como fora seu contato com o criador quando despertou de seu primeiro sono, nomeou os animais e as plantas e se compreendeu como único representante de sua espécie. O entendimento de sua singularidade, leva-o a solicitar uma companhia. A criação de Eva e o encontro com a mulher é relato como segue:

Mine eyes he clos'd, but op'n left the Cell
 Of Fancy my internal sight, by which
 Abstract as in a trance methought I saw,
 Though sleeping where I lay, and saw the shape
 Still glorious before whom awake I stood;
 Who stooping op'n'd my left side, and took
 From thence a Rib, with cordial spirits warm,
 And Life-blood streaming fresh; wide was the wound,
 But suddenly with flesh fill'd up and heal'd:
 The Rib he form'd and fashion'd with his hands;
 Under his forming hands a Creature grew,
 Manlike, but different sex, so lovely fair,
 That what seem'd fair in all the World, seem'd now
 Mean, or in her summ'd up, in her contain'd

⁶ O ato é, claro, uma dupla perda da virgindade – ainda considerada em muitos lugares, a iniciação ideal. A iniciação em Milton talvez seja o mais reflexiva, mesmo filosófico, relato da consumação sexual em toda literatura renascentista. A história de como Eva perde sua virgindade torna-se *status* psicológico e metafísico de sua imagem. Inicia na forma primitiva como uma forma cativante na água que agrada, a imagem de Eva atravessa uma série extraordinária de metamorfoses intelectuais.

And in her looks, which from that time infus'd
 Sweetness into my heart, unfelt before,
 And into all things from her Air inspir'd
 The spirit of love and amorous delight.
 Shee disappear'd and left me dark, I wak'd
 To find her, or for ever to deplore
 Her loss, and other pleasures all abjure:
 When out of hope, behold her, not far off,
 Such as I saw her in my dreams, adorn'd
 With what all Earth or Heaven could bestow
 To make her amiable: on she came,
 Led by her Heav'nly Maker, though unseen,
 And guided by his voice, nor uninform'd
 Of nuptial Sanctity and marriage Rites:
 Grace was in all her steps, Heav'n in her Eye,
 In every gesture dignity and love.
 I overjoy'd could not forbear aloud.

This turn hath made amends; thou hast fulfill'd
 Thy words, Creator bounteous and benign,
 Giver of all things fair, but fairest this
 Of all thy gifts, nor enviest. I now see
 Bone of my Bone, Flesh of my Flesh, my Self
 Before me; Woman is her Name, of Man
 Extracted; for this cause he shall forgo
 Father and Mother, and to his Wife adhere;
 And they shall be one Flesh, one Heart, one Soul.

She heard me thus, and though divinely brought,
 Yet Innocence and Virgin Modesty,
 Her virtue and the conscience of her worth,
 That would be woo'd, and not unsought be won,
 Not obvious, not obtrusive, but retir'd,
 The more desirable or to say all,
 Nature herself, though pure of sinful thought,
 Wrought in her so, that seeing me, she turn'd;
 I follow'd her, she what was Honor knew,
 And with obsequious Majesty approv'd
 My pleased reason.
 (PL, VIII, 460-510)⁷

⁷ Meus olhos ele fechou, mas aberta deixou a Cela/ Da Fantasia minha visão interna, pela qual/ Confuso como num transe pareceu-me, eu vi,/ Embora dormindo, onde eu repousava, e vi a forma/ Ainda gloriosa diante de quem acordado estava;/ Que parando abriu meu lado esquerdo, e tirou/ Dali uma Costela, com cordiais espíritos aquecida,/ E Sangue da Vida fluindo fresco, larga era a ferida,/ Mas súbito com carne preenchida e curada:/ A Costela ele formou e modelou com suas mãos,/ Sob suas mãos criadores uma Criatura nasceu,/ Igual ao homem, mas de sexo diferente, tão adorável e bela,/ Que o que parecia belo em todo Mundo, pareceu agora/ Inferior, ou nela resumido, nela contido,/ Em seu aspecto, que daquele tempo infundiu/ Doçura em meu coração, não sentido antes,/ E em todas as coisas de seu Ar inspirou/ O espírito do amor e prazer amoroso./ Ela desapareceu, e deixou-me na escuridão, eu acordei/ Para encontra-la, ou para sempre lamentar/ Sua perda, e todos os outros prazeres renunciar,/ Quando extinta a esperança, vi ela, não longe,/ Como a vi em meu sonho, adornada/ Como que Terra e Céu podiam conceder/ Para faze-la amável: ela veio,/ Guiada pelo seu Celeste Criador, embora invisível,/ E guiado pela sua voz, não ignorante/ Da Santidade Nupcial e Ritos matrimoniais:/ Graça estava em todos os seus passos, Céu em seus Olhos,/ Em cada gesto dignidade e amor./ Eu arrebatado não pude evitar um grito./ Desta fez fizeste melhor; tu cumpriste/ Tuas palavras, Criador generoso e benigno,/ Doador de todas as coisas belas,

A narrativa adâmica vem somar às informações trazidas pela primeira descrição do surgimento da mulher. Por meio de Adão, ou melhor, do sonho do homem, o leitor do *Paradise Lost* é informado sobre o material do qual Eva é moldada. Nota-se que o discurso masculino está mais próximo do relato bíblico, e, simultaneamente, coloca-se distante do postulado religioso. O Adão que sonha e busca ansiosamente sua companheira responde a uma longa tradição do discurso amoroso cortês.

Kerrigan e Braden (1987) afirmam que Milton, no *Paradise Lost*, é uma oposição ao ideal amoroso que preferia a fama à concretização do sentimento. O sofrimento causado pela impossibilidade da realização amorosa era compensado pela fama que as composições escritas em honra da amada traziam. Ainda, a idealidade feminina também é posta como prêmio pela irrealização do amor. Para Kerrigan e Braden, Milton escolhe a vivência do amor ante a fama conquistada como compensação pela impossibilidade afetiva. Tem-se, então, no *Paradise Lost*, um canto em honra ao amor consumado. E a fala de Adão, supracitada, demonstra isso.

Percebe-se no discurso adâmico a urgência do contato com a amada e a necessidade de sua companhia. Por isso, a preocupação com a existência, de fato, desta mulher sonhada. O fato de Eva ser primeiramente revelada em sonho mostra a idealização da mulher, uma idealização reforçada pela sua excelência diante de toda a criação. Ainda, a recusa inicial de Eva é compreendida por Adão como a comprovação da nobreza feminina. A dificuldade imposta pela fuga da mulher acrescenta valor afetivo ao relacionamento.

Contrapondo as duas narrativas pode-se perceber um desnível entre Adão e Eva. Enquanto que a mulher encontra-se em um estágio mais inicial de sua convivência com terceiros, o homem já está apto ao contato social implicado no relacionamento do casal. Essa disparidade entre um e outro conduz a um processo de desenvolvimento distinto. A cena no lago, como se colocou anteriormente, revela uma Eva abruptamente retirada de uma fase de desenvolvimento sendo lançada em outro estágio. Um estágio em que Adão já se encontrava.

4. Considerações finais

A leitura dos versículos do Gênesis 2 onde se encontra a criação da mulher contraposta às duas versões miltonianas do mesmo episódio revela os espaços obscuros da narrativa sagrada. Quando Milton compôs seu épico, ele observou essas lacunas e abusou das possibilidades criativas que podiam ser buscadas em outras fontes, como a mitologia grega e a tradição literária.

Para seus contemporâneos o diálogo entre estas três fontes era possível desde que as linhas gerais do texto sagrado não fossem desrespeitadas. Como foi visto, ao mesclar as histórias de Narciso e Dafne ao relato da criação feminina, Milton não contradisse as linhas mestras do Gênesis, antes expandiu as possibilidades implicadas no espaço narrativo deixado pelo texto sagrado, conseguindo problematizar suas personagens.

mas mais belo este/ De todos os presentes, nem mais invejado. Eu agora vejo,/ Osso de meu Osso, Carne de minha Carne, meu Ser/ Diante de mim; Mulher é seu Nome, do Homem/ Extraída; por esse motivo ele renunciará/ Pai e Mãe, e a sua Esposa se devotará;/ E eles serão uma só Carne, um Coração, uma Alma./ Ela ouviu-me, e embora divinamente trazida,/ Ainda na Inocência e Modéstia Virginal./ Sua virtude e a consciência de seu valor,/ Que seria cortejada, e solicitada ser vencida,/ Não óbvia, não intrusa, mas afastada,/ A mais desejável, ou para dizer tudo,/ Natureza seu ser, ainda que puro de pensamento pecaminoso./ Forjada em si, que me vendo, ela se virou./ Eu a segui, o que ela conhecia era Honra./ E com obsequiosa Majestade aprovou/ Minha razão defendida.

5. Referências Bibliográficas

A Bíblia. Tradução de João Ferreira de Almeida. Versão digital, revista e atualizada, disponível em <http://www.sbb.org.br/interna.asp?areaID=71>, último acesso em 18 set. 2011.

AUERBACH, E. *Mímeses: A representação da realidade na literatura ocidental*. Vários tradutores. 5ª ed., 1ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FREEUD, S. Sobre o narcisismo: uma introdução. IN: *Edição Standard Brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Traduzido do Alemão e do Inglês sob a direção-geral de Jayme Salomão. Tradução de Themira de Oliveira Brito, Paulo Henrique Britto e Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 1974, v. XIV, p. 89-119

KERRIGAN, W., BRADEN, G.. Milton's Coy Eve: Paradise Lost and Renaissance Love Poetry. IN: BLOOM, Harold. (ed). *John Milton's Paradise Lost*. New York: Chelsea House, 1987, p. 136-156.

KOPER, P. T. The girl by the water: Images of Aphrodite as mediated desire. IN: *Anthropoetics* vol. 9, nº 2, Fall 2003/Winter 2004. Disponível em: <http://www.anthropoetics.ucla.edu/> acesso: 27 jul. 2007.

LACAN, J. El estadio del espejo como formador de la función del yo (je) tal como se nos revela em la experiencia psicoanalítica. IN: *Escritos I*. Traduction Tomás Segovia. 16ª ed. México: Siglo Veintiuno Editores, 1990, p. 86-93.

MALTZAHN, N. V. The First Reception of Paradise Lost (1667). IN: *The Review of English Studies*. vol. 47, no 188, Nov, 1996, p. 479-499. versão eletrônica disponível em www.jstor.org acesso em 26 Set. 2010

MILTON, J. *Paradise Lost: a poem in twelve books*. Edited by Merritt Y. Hughes. Indianapolis, Cambridge: Hackett, 2003.

MINER, E.; MOECK, W.; JABLONSKI, S. *Paradise Lost, 1668-1968: Three Centuries of Commentary*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 2004.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Vera Lucia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.

The King James Bible. Versão digitalizada disponível em <http://www.kingjamesbibleonline.org/>, último acesso em 17 set. 2011.