UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS

FERNANDA TEIXEIRA BRAGANÇA

A RETÓRICA EPIDÍTICA NA ELABORAÇÃO DO CARÁTER DE SATÃ EM *PARADISE LOST*, DE JOHN MILTON

VITÓRIA
2023

FERNANDA TEIXEIRA BRAGANÇA

A RETÓRICA EPIDÍTICA NA ELABORAÇÃO DO CARÁTER DE SATÃ EM *PARADISE LOST*, DE JOHN MILTON

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras.
Orientadora: Prof.ª Dr.ª Leni Ribeiro Leite

VITÓRIA
2023

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

---

Bragança, Fernanda Teixeira, 1995-
B813r A RETÓRICA EPIDÍTICA NA ELABORAÇÃO DO CARÁTER DE SATÃ EM PARADISE LOST, DE JOHN MILTON / Fernanda Teixeira Bragança. - 2024.
111 p.

Orientadora: Leni Ribeiro Leite.
Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

1. Literatura Inglesa - Séc. XVI-XVII. 2. Poesia Épica. 3. Demônio na Literatura. 4. Análise do Discurso Literário. I. Leite, Leni Ribeiro. II. Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III. Título.

CDU: 82

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO CURSO DE MESTRADO EM LETRAS DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO - ATA Nº 483– 05/06/2023

Em sessão pública ocorrida no dia cinco de junho de dois mil e vinte e três, em sessão virtual, conforme Portaria Normativa nº 08 da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação/UFES de 01 de julho de 2021, procedeu-se a avaliação da dissertação da discente **Fernanda Teixeira Bragança**. Às quinze horas, a Profª. Drª. Leni Ribeiro Leite, UFES (Presidente da Comissão Examinadora de Defesa de Dissertação), deu início aos trabalhos, convidando a ingressar à sala a Profª. Drª. Lavinia Silvares, Unifesp (Examinadora Externa) e a Profª. Drª. Elaine Cristine Sartorelli, USP (Examinadora Externa). A seguir, a presidente solicitou à mestranda que fizesse uma explanação de seu trabalho intitulado **"A RETÓRICA EPIDÍTICA NA ELABORAÇÃO DO CARÁTER DE SATÃ EM PARADISE LOST, DE JOHN MILTON".** Finda a apresentação, a presidente passou a palavra aos examinadores, que procederam à arguição da candidata. Ao final, a Comissão, em sessão reservada, deliberou pela **APROVAÇÃO** da referida dissertação nos termos do Regimento Interno do Programa de Pós-Graduação em Letras e alertou que a aprovada somente terá direito ao título de Mestre após entrega da versão final de sua dissertação, em meio digital, à Secretaria do Programa. Encerrada a sessão, eu, Profª. Drª. Leni Ribeiro Leite, presidente da Comissão Examinadora, lavrei a presente ata que vai com as devidas assinaturas.

Profª. Drª. Leni Ribeiro Leite (Ufes)
Orientadora e Presidente da Comissão

gov.br Documento assinado digitalmente
LENI RIBEIRO LEITE
Data: 07/06/2023 18:10:28-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Lavinia Silvares (Unifesp)
Examinadora Externa

gov.br Documento assinado digitalmente
LAVINIA SILVARES FIORUSSI
Data: 07/06/2023 15:38:06-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

Profª. Drª. Elaine Cristine Sartorelli (USP)

gov.br Documento assinado digitalmente
ELAINE CRISTINE SARTORELLI
Data: 05/06/2023 17:53:35-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

AGRADECIMENTOS

Sou imensamente grata a muitas pessoas que, direta ou indiretamente, de alguma forma contribuíram para que este trabalho fosse possível. Primeiramente, à minha família, mamãe, papai e Lorena, que sempre foram e sempre serão minha maior torcida e fonte de suporte. Em segundo lugar, à minha orientadora, Leni Ribeiro, da Universidade do Kentucky, que acolheu minha ideia com entusiasmo e me ajudou a desenvolvê-la com sua característica paciência e generosidade, mas também me mostrou os caminhos para evoluir como pesquisadora. Aos meus amigos de longa data e aos novos, que pude fazer por causa desta jornada, todos unidos por um carinho imenso por mim e pelas piadas internas sobre o meu tema. À minha terapeuta, que me ensinou a respirar fundo e me permitir errar, aprender e fazer melhor. Esta pesquisa foi contemplada com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, à qual também dirijo minha gratidão. Agradeço ao professor Jason Harris, da Universidade de Cork, pelas profícuas conversas matinais que me auxiliaram a escrever parte desta dissertação, e à professora Lavinia Silvares, da Universidade Federal de São Paulo, cujas sugestões precisas me permitiram refiná-la.

“All we have to decide is what to do with the time that is given us.”

J. R. R. Tolkien, *The Fellowship of the Ring* (1954).

RESUMO

Paradise Lost (1667), poema épico de tema escritural, escrito pelo poeta e figura política inglesa John Milton, fornece uma ampla arena para a realização de provocações e debates acerca de temas teológicos, filosóficos e políticos que movimentaram o regime discursivo e a produção letrada do séc. XVII da Primeira Modernidade. Neste trabalho, nos debruçamos sobre certos atributos associados à representação da virtude e do vício por meio do heroísmo de Satã. Consideramos quais características tradicionalmente associadas à construção da imagem de heroísmo clássico são empregadas na formação da imagem de Satã, conforme as descritas por Nagy (2017), Curtius (1979) e Toohey (2004). Em face delas, avaliamos como a imagem de heroísmo de Satã é desestabilizada ao observarmos a temática escritural de *Paradise Lost* e as qualidades do herói cristão, conforme descritas por Lewalski (1966). Atemo-nos aos livros I e II, que são basais em estabelecer a dinâmica de formação do caráter de Satã. Selecionamos algumas passagens que oferecem exemplos da caracterização de Satã estabelecida pelo narrador, e destacamos os versos 1.84-124 e 2.430-466 como instâncias discursivas nas quais Satã constrói um *éthos* de justa liderança e heroísmo. Observamos que a formação de sua imagem é composta por elementos empregados na construção do *éthos*, através dos discursos do próprio Satã, mas também de intervenções do narrador, que desestabilizam a impressão de heroísmo e liderança promovida pela personagem. Nessa dinâmica, apontamos o acesso desigual que ambos possuem sobre quatro etapas de elaboração do discurso: Satã se vale mais de mecanismos de formação do *éthos* inscritos na *inventio*, na *dispositio* e na *elocutio,* ao passo que o narrador tem acesso apenas à descrição da *actio*. No que tange aos mecanismos retóricos empregados nessas etapas, nos guiamos pelas recomendações encontradas em manuais sobre o gênero epidítico, como *Peri epideiktikon*, de Menandro, e *Peri ideon*, de Hermógenes, e também o tratado *The Arcadian Rhetorike*, de Abraham Fraunce, que instrui sobre como adequar a voz e a ação ao discurso. Constatamos que a presença de qualidades heroicas na formação da imagem de Satã permite questionar atributos tradicionalmente tidos como virtuosos, mas também proporciona diferentes abordagens de leitura do poema e do próprio papel da personagem na narrativa, que enriquecem a experiência com o texto miltoniano.

Palavras-chave: Satã. John Milton. Paradise Lost. Éthos. Retórica Epidítica.

ABSTRACT

Paradise Lost (1667) is a biblical epic written by the English poet and political figure John Milton. It provides a wide arena to question and discuss theological, philosophical and political issues present in literary works of the 17th century Early Modern period. We analyse Satan's heroism and question certain attributes commonly associated with the representation of virtue and vice. We take into account which aspects traditionally employed in the formation of classical heroism, as given by Nagy (2017), Curtius (1979) and Toohey (2004), are used in the construction of Satan's character. We examine how an idea of heroism is undermined in face of the theme of the poem and the qualities of a Christian hero, as they are described by Lewalski (1966). We focus on books I and II, which are paramount in first establishing the dynamics between Satan and the narrator with regards to the formation of Satan's character. Stanzas that indicate the kind of narrative and interpretation of Satan's character that the narrator promotes are pointed out, as well as speeches 1.84-124 & 2.430-466 as examples of the kind of *éthos* that Satan promotes. We argue that Satan's character is built via a complex combination of mechanisms seen in forming a specific kind of *éthos* through speech, but also through interventions from the narrator that destabilise the impression of heroism and leadership upheld by Satan. In this dynamic, both Satan and the narrator have uneven access to certain stages of discourse organisation: Satan tends more towards mechanisms found in *inventio, dispositio* and *elocutio*, whereas the narrator dominates *actio.* The rhetorical devices that pertain to each of those stages are described in epideictic manuals such as Menander's *Peri epideiktikon,* Hermogenes' *Peri ideon*, and Fraunce's *The Arcadian Rhetorike,* which accounts for the proper use of voice and action in speech. At last, we support the idea that the presence of heroic qualities in the formation of Satan's character allows for the reader to question certain attributes which are generally seen as virtuous; it also enables different types of approach to the Miltonian poem and to Satan's role therein, both of which enrich the general reading experience of the poem.

Key-words: Satan. John Milton. Paradise Lost. Éthos. Epideictic rhetoric.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 1

1. O CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO DA PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DE PARADISE LOST 6

1.1. John Milton e a Guerra Civil Inglesa..... 6

1.2. Os temas teológico-políticos de Paradise Lost 10

1.3. A temática da restauração no discurso Satânico..... 15

1.4. A primeira recepção e "audiência adequada" de Paradise Lost 20

1.5. Considerações finais 24

2. A RETÓRICA EPIDÍTICA E AS PRÁTICAS LETRADAS NA INGLATERRA PRIMEIRO-MODERNA 26

2.1. O epidítico e a produção letrada primeiro-moderna;..... 26

2.2. A construção do *éthos* e da imagem em *Paradise Lost*..... 33

2.3. O caráter do herói épico bíblico. 46

3. "AND THENCE IN HEAV'EN CALLED SATAN": ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO CARÁTER DE SATÃ..... 60

3.1. A representação física de Satã através do símile. 61

3.2. A organização do discurso de Satã dentro das etapas da retórica. 71

3.3. As ações de Satã e sua interação com seus interlocutores;..... 81

4. CONCLUSÃO 93

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 98

INTRODUÇÃO

Na épica escritural *Paradise Lost* (1667), escrita pelo poeta inglês John Milton, Satã é dotado de um carisma que se deve à construção de sua imagem através do discurso, pois esta apresenta o emprego de dispositivos associados à formação de uma imagem clássica de heroísmo, os quais permitem que a personagem seja lida como heroica. A partir dessa observação, propomos investigar quais mecanismos da retórica epidítica estão presentes na construção desse caráter, mas também que outros recursos retóricos participam da formação de sua imagem, à medida que esta é construída através de discursos da própria personagem inseridos no texto narrativo e por descrições do narrador. Essa abordagem se justifica diante do amplo emprego desse gênero retórico na construção da imagem de figuras importantes através do elogio ou do vitupério, e da presença constante da retórica e dos clássicos nas práticas letradas e na vida pública da Primeira Modernidade[1]. Milton, afinado com o campo discursivo do período em questão, utiliza o poema como arena para explorar tópicos teológico-políticos debatidos à época, como já demonstrado por pesquisadores como Loewenstein (2018, p. 43-54).

[1] Nos referimos à Primeira Modernidade como um termo que abrange aquele período entre 1550 – 1700 d.C., no qual a Europa viu crescer um sentimento de instabilidade enquanto civilização, devido ao surgimento de novas teorias e saberes na área da geometria, álgebra, física, mas também na organização familiar e na produção cultural, especialmente a letrada (GREENBERG, 2013, p.77). Na introdução ao *companion* de história inglesa primeiro moderna, Loewenstein e Mueller (2003) justificam o uso desse termo com base na possibilidade de, chamando a atenção para a nomenclatura, evidenciar os problemas inerentes à periodização histórica, mas também como forma de abarcar os diversos tipos de produção letrada oriundos de momentos como a Guerra Civil inglesa e o Interregno, que inclui aquela literatura mais baixa (*cheap print*) e comumente preterida da atenção da academia. Os autores fazem distinção entre "primeiro moderno" e "renascentista" (ainda que haja sobreposições temporais entre os termos) com base na ideia de que o renascimento traz uma carga de expectativas relacionadas aos fenômenos culturais aos quais se refere: é uma produção letrada majoritariamente associada à corte, ao humanismo e à revitalização da Antiguidade, que emula modelos clássicos de composição (LOEWENSTEIN, 2003, p.06). Vizioli (1970, p.257) ainda acrescenta a existência de uma crença na subjetividade individual humana, em contraposição a modelos medievais de existência perante o divino, que pregam, por outro lado, uma insignificância. Apesar da arbitrariedade do termo "primeiro moderno" em estabelecer, com questionável precisão (COOPER, 2013, p.134), os anos de sua duração e os fenômenos aos quais se refere — especialmente considerando a maneira como a expressão cultural e tecnológica variava conforme a delimitação geopolítica —, a Primeira Modernidade, enquanto conceito geral, nos permite situar a obra miltoniana em um cenário de transformações epistemológicas. Há que se considerar que Milton, situado na segunda metade do século XVII, escreveu durante a renascença tardia, a Revolução Inglesa e a Restauração, de modo que *Paradise Lost* demanda ser lido sob o pressuposto de que, em seu tecido teológico, filosófico, sociológico e político, coexistem tendências de todos esses regimes discursivos — mas que a obra, em si, não pode ser definida, com precisão, por qualquer um deles (LOEWENSTEIN, 2003, p.04-06). Com isso em mente, utilizaremos primeiro moderno e renascentista ao longo de nossa análise, e abordaremos o poema sob o pressuposto de que a produção letrada do século XVII não apenas refletia as transformações desse período, mas que também questionava essa nova realidade (GREENBERG, 2013, p.78). Dessa maneira, podemos nos aproximar de *Paradise Lost* como uma obra que se alinha à tendência primeiro moderna de discutir e questionar sua contemporaneidade, mas que também utiliza ferramentas retóricas oriundas dos clássicos para fornecer ao leitor oportunidades de fazer o mesmo.

O poeta inglês foi autor de outras obras de cunho igualmente teológico-político, tendo participado ativamente das discussões acerca da organização social e política da Inglaterra do século XVII, no período da Guerra Civil à Restauração. Em *Paradise Lost*, por exemplo, aborda-se a questão da queda da humanidade e suas consequências em formato épico, composto em verso heroico inglês não-rimado. Milton, como retor e conhecedor dos clássicos, certamente buscou nestes os modelos imitáveis por excelência. Na épica bélica, o poeta encontrou um espaço propício para abordar a matéria sacra e explorar suas ideias acerca da exegese bíblica, amplamente expostas em *De Doctrina Christiana,* de uso pessoal do poeta e apenas publicado postumamente, em 1825*,* — pois a épica bélica era adequada ao tratamento de grandes feitos e de importantes figuras (VASCONCELLOS, 2014, p.16), possuía caráter intrinsecamente didático (OLIVA NETO, 2013, p.41-76), e participava da construção das narrativas da história de diversos povos (MARTIN, 2005, p.09)[2]

Com isso em mente, buscaremos argumentar que a forma como Satã se apresenta ao leitor é intencionalmente sedutora, com objetivo de atraí-lo e conquistá-lo para que este seja provocado a refletir sobre a sua própria vulnerabilidade enquanto criatura caída. Em especial, analisaremos os discursos do livro I, versos 84-124, e livro II, versos 430-466. No primeiro, Satã se dirige a Belzebu após recobrar a consciência, tendo passado um período da derrota sofrida para as forças celestiais. Satã relembra a glória perdida e jura jamais ceder à humilhação do pedir perdão.

Nos versos 2.430-466, Satã convence seus súditos de que deve ser ele a romper de sua prisão infernal e conquistar a salvação coletiva. Ambas as seções mostram a amplitude do discurso retórico da personagem e, por isso, são fundamentais para a construção do seu caráter. Diante disso, argumentaremos em prol de uma leitura desse *éthos*, ou caráter, como uma ferramenta retórica do poema que permite ao leitor refletir sobre a sua própria experiência enquanto criatura caída. Citaremos outros trechos do próprio *Paradise Lost* e de outras obras miltonianas como apoio à argumentação, quando for proveitoso.

Há no texto do poema um número de elementos que associam a imagem de Satã à do herói épico, tais como desprezo pelo perigo, fortaleza mental e de espírito, e cautela como aventureiro e líder (STEADMAN, 1976, p.255). Esses elementos, à primeira vista, tornariam

[2] Martin discute a noção de épica como gênero e propõe que aquela transcende a própria noção do que é um gênero, pois está relacionada às memórias de um povo. De certa forma, tem-se ali a noção de épica como documento histórico. No entanto, a épica não é bem um documento, mas uma narrativa que passou por processos de adequação para ser melhor disseminada ou recebida. Ela está atrelada às memórias de um povo, mas também é fruto do ponto de vista de um ou mais indivíduos vivenciando, rememorando, recontando e ressignificando um momento histórico que possui relevância para a maneira como dado grupo se relaciona com certo acontecimento.

Satã uma figura admirável. No entanto, o poema o apresenta como antagonista da humanidade, pois foi devido às suas ações que a humanidade sofreu um afastamento da presença de Deus, impedindo-a de enxergar com clareza o caminho para a restauração. Assim sendo, o poeta o tempo todo se preocupa com educar sua audiência acerca da liberdade de escolha e de suas consequências (CHERNAIK, 2018, p.114-122).

Após a queda, as armas que restam a Satã são sua astúcia e seu domínio da retórica demonstrado através do discurso. Essa maestria demonstrada pela personagem vai além de uma ferramenta de caracterização, mas também proporciona um *insight* acerca da presença reguladora da retórica nas práticas letradas da Primeira Modernidade, a qual se estendeu desde a Antiguidade Tardia (LEITE, 2016, p.14-15). Os episódios do poema servem de espaço para o exercício do diálogo entre autor e audiência (especialmente em Milton, cujo público leitor já o conhecia por meio de produções de cunho político anteriores), pelo qual ideias são postas adiante, debatidas, refutadas ou confirmadas — e essa arena é retoricamente regulada.

Interessa-nos, de modo geral, compreender como a retórica clássica é recebida e adaptada aos propósitos de *Paradise Lost*. Para isso, nos basearemos nas discussões acerca da Recepção dos Clássicos tais quais as engendradas por autores como Hardwick (2003), Martindale (1993; 2006), Bakogianni (2016) e Vargas (2019). Em plano mais específico, pretendemos delinear o uso da retórica epidítica na construção do *éthos* discursivo da personagem Satã. Aqui, nos guiaremos por manuais e tratados de retórica, com foco no que se diz sobre o gênero epidítico, como: *Institutio Oratoria*, de Quintiliano; *Peri Ideon*, de Hermógenes e *Peri Epideiktikon*, de Menandro, o Retor. Também, observaremos os usos da retórica na Antiguidade e na Primeira Modernidade à luz do que dizem Dominik & Hall (2007), Fox (2007), Hansen (2013), Leite (2016), Toohey (1992), Vasconcellos (2014), entre outros.

Do texto miltoniano, utilizaremos a edição crítica organizada por Gordon Teskey (2020), dada a ampla gama de notas explicativas e a revisão ortográfico-sintática que visam tornar o poema de mais fácil acesso ao leitor contemporâneo. As citações serão feitas em inglês à partir da edição de Teskey, mas será apresentada a tradução do texto miltoniano feita por Daniel Jonas (2021), em notas. No caso de tradução nossa, esta será indicada entre parênteses. Na identificação dos trechos do poema, referir-nos-emos ao título por meio da abreviatura "*PL*". Ainda, da vasta fortuna crítica sobre Milton e *Paradise Lost*, traremos para a nossa discussão aqueles argumentos relevantes para a reflexão que pretendemos fazer, como os de Fish (1967), Shawcross (1986), Loewenstein (2017; 2018), Collett (1970), Chernaik (2000; 2018), Lewalski (1985) e Campbell & Corns (2008).

Pretende-se, com isso, expandir as possibilidades de pesquisa em recepção dos clássicos nesta obra específica do século XVII, mas também apontar a relação entre as tensões teológico-políticas da Primeira Modernidade e os clássicos, especialmente no que tange aos elementos da poesia épica clássica. Esta pesquisa participa de investigações na área que se ocupem do epidítico como ferramenta de construção do *éthos* discursivo para além do tradicional formato do elogio e do vitupério — pensando-se o gênero na maneira como seus mecanismos são adaptados ao uso nos discursos de Satã. Ainda, contribui para os estudos miltonianos como um todo, pois se insere nos debates acerca do *éthos* satânico; expande a investigação sobre a relação de *Paradise Lost* com a retórica clássica; e aponta o epidítico como uma útil ferramenta de construção da imagem no poema.

De antemão, cabe relembramos a premissa básica dos estudos de recepção proposta por Martindale (1993), a qual prevê a mutabilidade do texto conforme a interpretação do leitor. Esse conceito orienta nossa abordagem do texto miltoniano, pois convida questionamentos acerca de quais pressupostos, conceitos e métodos empregaremos em prol de realizar uma análise dos discursos satânicos lúcida e livre de anacronismos não intencionais, tendo em vista as diferentes contingências dos regimes discursivos e práticas letradas da Primeira Modernidade e da nossa contemporaneidade.

Assim, consideraremos os movimentos e tensões sociais e políticos da Londres do XVII e, quando relevante para a análise do caráter de Satã, a maneira como eles se insinuam pelo poema. Objetiva-se, com isso, realizar comentários de maior nuance (HANSEN, 2008, p.02), haja vista os diversos veios de discussões correntes à época da composição e recepção do poema, com as quais Milton estava ativamente envolvido. Milton, seguindo os pressupostos retoricamente regulados da produção letrada vigentes à época, participou das práticas letradas pautadas na imitação de uma *auctoritas*, as quais nortearam a composição poética e sua crítica desde a França e a Itália do século XVI. Para nós, isso oferece os parâmetros dentro dos quais pensar a maneira como *Paradise Lost* foi composto, a qual se apoia ou se apropria dos clássicos.

Sendo *Paradise Lost* uma épica cristã, é preciso atentar para a forma como a matéria escritural interage com os elementos pagãos dos clássicos, especialmente aqueles pertinentes às figuras heroicas clássicas. Interessa-nos observar esse fenômeno na construção do *éthos* ou caráter de Satã. Em Nagy (2017) e Toohey (1992), encontramos discussões acerca das características principais do herói épico clássico que nos auxiliarão a traçar a relação entre esses elementos.

Para isso, segmentaremos esta dissertação em três capítulos: o primeiro capítulo oferece um panorama geral sobre a atuação de John Milton nos debates teológico-políticos que

movimentaram a Inglaterra do século XVII, mas versa ainda sobre a relação de *Paradise Lost* com essas questões e como a obra aborda certos temas pertinentes às ideias defendidas por Milton acerca da exegese bíblica. Por último, ele aborda também o caráter didático de *Paradise Lost* tendo em vista sua audiência em potencial.

No segundo capítulo, discutimos a presença reguladora da retórica nas práticas letradas da Primeira Modernidade. Em subcapítulos, comentamos a construção do *éthos* discursivo e os mecanismos da retórica clássica que regiam a maneira como essa construção se dava; falamos sobre o gênero epidítico e seus pressupostos; e discutimos a construção do caráter do herói na épica bélica clássica e na épica escritural.

O terceiro capítulo sintetiza os temas abordados nos capítulos anteriores. Nele, exploramos a construção do *éthos* da personagem Satã em *Paradise Lost*, atentando para os elementos do gênero epidítico potencialmente presentes em seus discursos. O argumento construído nesse capítulo relembra o pertencimento *de Paradise Lost* à épica escritural; a organização do gênero épico pela retórica; o epidítico como um mecanismo discursivo que pesa sobre a construção do caráter; a presença de elementos que sugerem um caráter heroico na figura de Satã; as práticas literárias à época da Primeira Modernidade e de que maneira *Paradise Lost* trata de pressupostos retóricos, políticos e teológicos daquele regime discursivo.

1. O CONTEXTO HISTÓRICO E POLÍTICO DA PRODUÇÃO E RECEPÇÃO DE PARADISE LOST

Neste capítulo, engajamos em uma análise de *Paradise Lost* do ponto de vista histórico-político, observando o contexto de produção e circulação do poema, as discussões de cunho teológico-político ali encontradas, a audiência para a qual Milton escreveu e a relação dos elementos de função didática do poema com aqueles que sinalizam quem era essa audiência. Pretendemos, assim, delinear alguns aspectos dos elementos citados, os quais perpassam o poema miltoniano e contribuem para a realização de uma leitura aprofundada e com mais nuances da obra.

1.1. John Milton e a Guerra Civil Inglesa

John Milton foi um poeta a figura política inglesa que escreveu durante a Primeira Modernidade, nascido em Londres em seis de dezembro de 1608, numa família que desfrutava de certo conforto financeiro e foi capaz de custear sua educação em instituições como a escola de gramática de *St. Paul's* e com tutores particulares. Desde cedo, sua proclividade para a arte poética foi alimentada e, uma vez na universidade de Cambridge, treinada por meio de exercícios de retórica. Lá, o domínio da retórica era atingido majoritariamente através da prática espelhada em instruções encontradas em manuais como os de Cícero, Quintiliano, Aristóteles, entre outros. Visava-se preparar os alunos para falar ao público, mas também treiná-los para o uso do raciocínio lógico, ético e teológico (LEWALSKI, 2000, p.20). O estudo e o treino na arte retórica equiparam Milton para participar das discussões acerca da organização política da Inglaterra do XVII, através de panfletos e tratados políticos, bem como via produção poética (LEWALSKI, 2000, p.02–20)[3].

Em várias dessas obras, Milton inicia debates filosóficos que são mais tarde retomados em *Paradise Lost*. Das produções oriundas do período que culminou nas Guerras Civis inglesas, *The Tenure of Kings and Magistrates* (1991 [1650]) argumentava em favor da justeza de se

[3] Bradford (2001, p.08) ressalta a relevância da poesia produzida pelos estudantes como exercícios auto-disciplinatórios. Era demandado que os alunos escrevessem poemas, de modo a atentar para as particularidades do metro e das figuras de linguagem, cuja compreensão é condição do pleno domínio da língua e de seus mecanismos formadores de sentido. Elevava-se, assim, a poesia ao status de algo inerente à língua e não somente um desvio intencional de seu uso coloquial. Essa concepção era comum à produção poética da Renascença (BRADFORD, 2001, p.08) e, em *Paradise Lost*, está presente na ideia de que a poesia era alcançada mais facilmente antes da queda (vide a eloquência natural de Adão e Eva nos livros precedentes a esta) — mas, hoje, disponível apenas via atenção e respeito ao rigor dos gêneros.

depor e condenar à morte um monarca que houvesse abusado do poder e se tornado um tirano[4], o que nos proporciona um vislumbre do posicionamento político do poeta no que diz respeito à liberdade individual em face à tirania. Esse debate que é revisitado em *Paradise Lost* em múltiplos momentos da narrativa, especialmente aqueles em que Satã está presente.

Em *Pro Populo Anglicano Defensio* (1991 [1651]), Milton responde ao panfleto de Salmasius, *Defensio Regia* (1649)*,* o qual defende o direito de governo dos reis, sejam eles tiranos ou não. O argumento de Salmasius é baseado no conceito de ordenação divina, o qual isenta os monarcas de se submeterem a quaisquer leis. Na *Defensio*, Milton contesta esse argumento e promove a ideia de que o direito natural do ser humano o permite resgatar o poder que fora confiado a um monarca. Assim como em *Tenure,* Milton enfatiza a liberdade individual e busca refutar leituras das Escrituras que delas derivem preceptivas acerca da distribuição do poder na sociedade. Ele defende, por outro lado, a noção de que o Evangelho possui um significado consistente quando interpretado sob a luz desse princípio de liberdade individual disponível a todos, que o próprio fiel traz para o texto (DZELZAINIS, 1991, p.xxii).

O poeta retrata a liberdade individual como algo que demanda, também, responsabilidade individual no que tange à restauração pessoal: é necessário o uso da razão para questionar aquelas instituições ou aqueles hábitos que mantém o homem escravo de si mesmo e incapaz de se erguer após a queda primordial. Essa discussão se aprofunda quando observamos o cenário social e político do reino britânico entre 1642 e 1651, no qual as tensões entre grupo subversivos e a monarquia inevitavelmente influenciaram as produções letradas.

Jason Peacey (2003, p.290) oferece um panorama crítico das tensões entre os territórios inglês, escocês e irlandês, e como estas culminaram na Guerra Civil. A análise de Peacey (2003) observa a maneira pela qual as diferentes abordagens históricas afetaram a compreensão das narrativas acerca desses eventos e sua crítica, desde o século XVI. Peacey faz o cotejo das abordagens históricas tradicional e a crítica moderna revisionista: aquela sustenta uma narrativa sobre a existência de uma estrada para a guerra, na qual acontecimentos gatilho foram responsáveis por um inevitável conflito armado entre instituições de poder oponentes; esta, por

[4] O frontispício à edição de 1650 traz o título completo: "*The Tenure of Kings and Magistrates: Proving, That it is Lawfull, and hath been held so through all Ages, for any, who have the Power, to call to account a Tyrant, or wicked KING, and after due conviction, to depose, and put him to death; if the ordinary MAGISTRATE have neglected, or deny'd to doe it. And that they, who of late so much blame Deposing, are the Men that did it themselves.*" Em nossa tradução: "A Tenência dos Reis e Magistrados: provando que é lícito, e tem sido lícito através de todas as eras, que qualquer um que detenha o poder convoque à prestação de contas um tirano, ou rei perverso, e após a devida condenação, deponha-o e o sentencie à morte; caso o magistrado comum tenha falhado ou se negado a fazê-lo. E que aqueles que, ultimamente, tanto condenam a deposição, são, eles mesmos, por ela responsáveis."

outro lado, desafia a leitura de que a guerra era algo inevitável, mas propõe que ela era algo possível, fruto de tensões nos condados e de instabilidade na própria corte.

Essa instabilidade é frequentemente representada como tendo sido, em grande parte, resultado de más decisões de governo por parte de Charles I[5]. Essas decisões transformaram em uma verdadeira crise as tensões previamente existentes entre os reinos inglês, escocês e irlandês, de modo que uma solução foi buscada no âmbito militar (PEACEY, 2003, p.295). Enquanto fontes de instabilidade nas relações entre os reinos britânicos, destacam-se a divisão religiosa, a quebra de funcionalidade do governo e a natureza múltipla do reino inglês[6] (RUSSELL *apud* PEACEY, 2003, p.291-292), mas também as constantes, porém falhas, tentativas de unificação dos territórios inglês e escocês por parte de Charles I. Estas resultaram em mais de um conflito armado (*Bishops Wars*, 1639-40), cuja vitória foi escocesa.

A inaptidão de Charles I em negociar uma solução não bélica para o conflito contribuiu para a escalada da rebelião. Esta não apenas expôs a fraqueza monetária da coroa, como tornou aquele um problema dos três reinos, à medida que se ordenou aos irlandeses mobilizarem um exército. Ainda que Charles I estivesse dentro do seu direito de governo ao mobilizar uma tropa de uma parte do reino para reprimir a rebelião em outra, era emblemático que fosse um exército católico a dar conta de uma revolta protestante. Gerava-se, assim, ansiedade acerca da possibilidade de que tal tropa fosse utilizada contra oponentes domésticos (PEACEY, 2003, p.296), tanto devido ao precedente, quanto devido à má estratégia de governo de Charles I.

O que era para ser uma questão pontual local tomou proporções mais abrangentes, contribuindo para a formação de grupos, dentro da própria corte, que desaprovavam as decisões políticas do monarca. A abordagem histórica tradicional postula, aí, uma cisão política entre um grupo de apoiadores do rei, que defendia sua autoridade tirânica, e grupos protestantes, que promulgavam a instauração de um modelo inédito de governo.

Nesse ínterim, Charles I enfrentava crítica negativa e resistência de diversas partes. Os grupos que a ele se opunham faziam-no com base na lei, o que sugere a existência de uma

[5] Em *Tenure*, o próprio Milton representa o governo de Charles I como uma tirania, o que nos vale enquanto parâmetro de análise da figura de Satã, pois, nesta construção, estarão presentes elementos de vitupério a líderes tirânicos, que discutiremos no capítulo II.

[6] Dessas três características principais, as tensões políticas no reino inglês foram reinterpretadas na crítica revisionista como quebras de funcionalidade, em oposição à ideia mais generalista de crise constitucional. Ainda, o parlamento inglês foi representado como sendo fraco, dada a sua qualidade de existir e exercer poder político apenas em ocasiões específicas, e não como instituição sempre presente. Apesar de haver eventos de resistência à coroa, estes eram locais e situacionais, e não abrangiam a todos os territórios simultaneamente. As tensões que desestabilizavam o governo e que, com a revolta escocesa, colocaram a guerra novamente em pauta, eram fruto da natureza múltipla da Bretanha enquanto reino. Com mais culturas, religiões e instituições distintas do que uma monarquia presente e comunicação direta, as tensões oriundas de uma região do reino consequentemente adentravam outras (PEACEY, 2003, p.292).

confiança remanescente no sistema, mas não naquela figura que encabeçava esse sistema. De fato, a rejeição a Charles I é evidente em propostas como a radical *custos regni*, ousadamente posta adiante pelos parlamentares Saye e Pym em 1641. Intentava-se remover os poderes monárquicos de Charles I e apontá-los a outro indivíduo igualmente poderoso[7]. Observa-se hostilidade para com Charles I, mas não exatamente para com a monarquia enquanto sistema em si. Doravante, as políticas propostas por grupos parlamentares podem ser lidas como uma maneira que aqueles encontraram de responder aos problemas causados por um rei não confiável e inflexível, mas também de lidar com as vicissitudes de um cenário de guerra (PEACEY, 2003, p.291).

Charles I finalmente veio a julgamento por sua má condução dos eventos bélicos, que levaram à morte centenas de inocentes (MILTON, *Tenure*, 1991 [1650], p.08), e foi executado em 30 de janeiro de 1649. Dentro de duas semanas, Milton havia publicado um argumento que pretendia justificar o destino final do monarca, em *The Tenure of Kings and Magistrates.* Mais tarde, o ato, feito de sua própria volição, foi-lhe recompensado com um cargo de Secretário de Línguas Estrangeiras durante a *Commonwealth*[8]. Enquanto durou este regime (1649 - 1660), Milton foi responsável não apenas pela maior parte das correspondências da *Commonwealth*, bem como por sua propaganda. No entanto, a partir da Restauração da monarquia com o retorno de Charles II em 1660[9], Milton deixou os holofotes da política. O poeta se dedicou a escrever e publicar *Paradise Lost, Paradise Regained, Samson Agonistes*, entre outras obras de cunho poético, até sua morte em 1674 (DZELZAINIS, 1991, p.04).

Observar as muitas variáveis envolvidas no cenário sociopolítico que culminou na guerra civil permite questionar leituras da história que prestigiam a narrativa inglesa a despeito das tensões externas que influíram na sucessão dos eventos marciais. A ênfase dada ao que acontecia no território inglês sugere um sistema sociopolítico hermético, autossuficiente,

[7] Diante do fracasso em escolher um *custos regni* adequado, surgiu, então, a ideia de apontar o próprio parlamento como recipiente (PEACEY, 2003, p.291).

[8] Após sete anos de guerra civil, em 1649, Charles I foi deposto e executado e a monarquia, abolida. Pelos próximos onze anos, esse sistema de governo centenário foi substituído pela *Commonwealth*. Nela, o reino inglês foi governado por um conselho de estado dominado por oficiais militares, que haviam sido responsáveis pela deposição e execução do rei (DZELZAINIS, 1991, p.xxiii). Essa iniciativa possuía pretensões de reformar fundamentalmente a igreja, o estado e a sociedade através da asserção de princípios de liberdade Cristã, e também explorando os aspectos positivos de se tolerar ideias não ortodoxas (KELSEY, 2003, p.332).

[9] Durante a *Commonwealth* (1649-1660), os grupos militares que comandaram o reino propuseram ideias radicais de reforma social, religiosa e política não foram bem aceitas. O colapso da justiça local, revoltas e greves de impostos praticamente desintegraram a receita da *Commonwealth* e sua base política na capital e em outras partes do reino. Nesse cenário, membros mais conservadores do parlamento cogitaram juntar forças com monarquistas, em busca de maior estabilidade. Com isso, deu-se início à série de eventos que permitiriam o retorno de Charles II em 1660. Ao cabo de onze anos de crescentes desacordos entre soldados e civis acerca de qual deveria ser o propósito da revolução e o que ela deveria alcançar, a república ruiu, abrindo espaço para que a monarquia fosse restaurada (KELSEY, 2003, p.332).

quando, de fato, o efeito das tensões políticas entre os três reinos era mais similar ao de uma bola de bilhar (PEACEY, 2003, p.293). Voltando nossa atenção para o radicalismo a nível de campo discursivo, vemos nos escritos políticos de Milton da época da guerra civil até o fim da *Commonwealth* (1660) ideias que mais tarde comporiam o tecido teológico-político que fundamenta *Paradise Lost*, as quais abordaremos no subcapítulo a seguir.

1.2. Os temas teológico-políticos de Paradise Lost

Antes da publicação de *Paradise Lost*, Milton contribuiu ativamente para discussões políticas do período de guerras civis que abalou o reino inglês e que culminou na execução do monarca Charles I. Essas discussões exploravam questões de exegese bíblica (como os textos sagrados demandam ser abordados e interpretados em um contexto de domínio tirânico, explorada em *Pro Populo Anglicano Defensio*), de liberdade individual e da origem e distribuição de poder político (onde está a origem do poder e quais pressupostos garantem a justa confiança desse poder à figura de um monarca, investigada em *The Tenure of Kings and Magistrates*). O cenário bélico e a produção letrada do poeta nesse ínterim são retomados, revisados e debatidos em *Paradise Lost* em diversos episódios. Com isso em mente, é pertinente observar de que maneira discussões acerca da liberdade individual e da origem e distribuição do poder na sociedade são abordadas no poema, para que se estabeleçam parâmetros de análise do tecido teológico-político da épica miltoniana. Esses parâmetros nortearão a análise da construção do caráter de Satã, à medida que nos aprofundamos nas camadas de possibilidades interpretativas da personagem — dentre as quais estão o herói e o vilão, mas também uma criatura caída e, portanto, um reflexo da condição do próprio leitor.

Em *Paradise Lost* (1667), Milton reconta o mito fundador da religião Cristã com a queda da humanidade. Inicialmente, o poema foi publicado sem os *Arguments* (os trechos em prosa que precedem os livros e que resumem os eventos de cada um) e sem a nota do poeta explicando a escolha de escrever em verso inglês não-rimado. Estes só foram adicionados a partir da quarta emissão da primeira edição, em 1668. O poema era dividido em dez livros completos que foram, mais tarde, alterados para somar doze. Essa mudança permanece motivo de especulação, mas supõe-se que a restruturação tenha sido feita de modo a espelhar a *Eneida* de Vergílio, indicando uma tentativa de gerar comparação entre ambas as épicas (CAMPBELL; CORNS, 2008, p.373).

O tema da queda da humanidade é introduzido no livro I, juntamente com Satã, que é o responsável por causá-la. Ele recobra a consciência em um lago de fogo após a derrota para as forças celestiais e convoca seus companheiros. Satã os conforta através de um discurso que

promove a ideia de ainda haver esperança de revanche, mas aponta para a possibilidade de se atacar o novo mundo criado por Deus. O debate que se desenrola a partir daí é visto no livro II e aborda os prós e contras de uma possível ofensiva contra os céus. Por fim, decide-se em favor de ir atrás do novo mundo. Satã se ergue como o mais apto para realizar essa empreitada e nela se lança, a qual o leva até os limites da prisão infernal. Satã atravessa o caos e vislumbra o novo mundo.

No livro III, Pai e Filho debatem o futuro da humanidade e a possibilidade de sua restauração após a queda, e o Filho se oferece para resgatá-la do pecado. Satã chega à Terra e, disfarçado de um anjo de escalão menor, consegue enganar Uriel e obter instruções de como chegar até a nova criação, o homem. No caminho até lá, Satã é consumido por dúvidas acerca de sua nova condição e realiza o notório solilóquio do monte Nifates (4.32-113), ao fim do qual ele se resigna à sua tarefa. Adentrando o paraíso, Satã coleta informações que o auxiliarão a executar seu plano. O anjo Gabriel é alertado da presença de um espírito maligno escapado da prisão infernal e prepara seus subordinados. Tem-se um vislumbre do casal primordial e de seus rituais diários. Satã é descoberto tentando perturbar os sonhos de Eva e, capturado, cogita resistir. Mas diante de um sinal nos céus indicando que as forças estavam a favor de seus oponentes, Satã desiste e foge.

Dos livros V a VIII, temos os relatos do anjo Rafael e de Adão. A mando de Deus, Rafael é enviado à Terra para alertar a Adão e Eva do perigo iminente, e relata a rebelião nos céus. Esta só é encerrada quando, no terceiro dia de embates, Deus envia o Messias para dar cabo do conflito, logrando a vitória para os céus. Rafael prossegue e apresenta a Adão o motivo da criação daquele novo mundo e a maneira como aquilo se deu. Adão oferece seu próprio relato em resposta, cobrindo o espaço de tempo entre a criação do mundo e o momento presente, contando a Rafael como fora sua vida até ali.

O poema se encaminha para o ápice no livro IX. Satã, disfarçado de serpente, consegue enganar Eva e levá-la a provar do fruto da árvore do conhecimento. Adão, ciente da danação da esposa, junta-se a ela e prova do fruto. As consequências dessa transgressão são descritas no livro X, tanto no caso dos pais primordiais, quanto no de Satã e seus asseclas. O Pecado e a Morte adentram o mundo e Adão e Eva são condenados a viver fora do paraíso. Adão recebe visões proféticas sobre o futuro de sua prole igualmente condenada e é de certo modo reconfortado pela ideia de que o Messias renascerá para restaurar a humanidade. Por fim, Adão e Eva são conduzidos por Miguel para fora do jardim, que é selado.

Com a escolha desse tema, Milton reflete sobre a experiência da liberdade e a sua perda, a qual é expressa na série de eventos que levaram à expulsão de Adão e Eva do paraíso. Teskey

(2020, p.xxvii) sugere que o poeta explora a origem do mal que leva o homem a abrir mão de sua liberdade por meio dessa reflexão. Através do exemplo de Adão e Eva, o poeta propõe que a origem desse mal está na desobediência às leis de Deus[10], cujo exemplo mais notável é o lapso primordial: "[...] yet know withal, / Since thy original lapse, true liberty / Is lost which always with right reason dwells" (*PL,* XII, 82-84)[11]. Pode-se argumentar que, aqui, Milton faz emprego do modelo vergiliano ao apresentar discussões contemporâneas através da narração de um passado mítico da humanidade (LOEWENSTEIN, 2017, p.167). Esse passado mítico se encontra no tema bíblico que, por um lado, permite comentar indiretamente o momento de instabilidade política vivenciado pelo reino inglês, mas que também reflete sobre a própria existência enquanto infinitas possibilidades de buscar a restauração, mas também de continuar a cair.

Essa qualidade confere ao poema um caráter mais evocativo do que historicamente preciso, de modo que os possíveis debates políticos e teológicos ali presentes ganham mais interpretações. Um exemplo da imprecisão intencional de *Paradise Lost* em aludir aos eventos da contemporaneidade do poeta é visto no diálogo entre Pai e Filho no livro III. Deus diz:

> "[…] I made him just and right,
> Sufficient to have stood, though free to fall.
> [...] They themselves decreed
> Their own revolt, not I […]
> They trespass, authors to themselves in all
> Both what they judge and what they choose; for so
> I formed them free, and free they must remain,
> Till they enthrall themselves [...]"
> (*PL*, 3.98-125)[12]

A passagem acima fala especificamente a respeito do livre arbítrio do homem e deixa claro que este foi feito livre para realizar suas próprias escolhas, dentro das quais estão imbricadas a busca pela liberdade e por uma conduta que reaproxime o homem do divino. Essa noção fundamental se complica quando posta diante da necessidade de organização política devido à condição de existência em sociedade. Em *Tenure* (1991 [1650]), Milton explica que o surgimento de cidades e reinos se deu como tentativa de resistir ao pendor para o caos e a

[10] Na *First Defence*, Milton defende o direito do homem como sendo calcado na lei natural de liberdade e argumenta que a lei de Deus concorda com as leis naturais (MILTON, *First Defence* V, 1991 [1651], p.149). Desse modo, as leis de Deus também são as leis naturais e a sua transposição afasta o homem da divindade. Milton radicaliza esse argumento em *Paradise Lost*, isto é, retorna à raiz da questão, à medida que propõe que a origem das mazelas da sociedade reside no lapso primordial, a desobediência.

[11] "[...] sabe não obstante / Que perdeste na queda a verdadeira / Liberdade, que vive geminada / Co'a razão certa e dela não se aparta".

[12] "Fi-lo justo e reto, / Capaz de se opor, livre de cair [...] / Decretaram-se / A si o motim, não Eu [...] / Sós trespassam, em tudo autores de si, / Do que julgam e escolhem; para tal / Formei-os livres, livres ficarão, / Até serem de si reféns."

autodestruição oriundos da queda. Nesse cenário, foi necessário apontar figuras que tivessem autoridade para fazer a manutenção da existência coesa daquela sociedade, e assim surgiram os reis e os magistrados. Os reis, no entanto, não eram senhores ou donos daquele grupo de pessoas, mas receptáculos do poder a eles confiado. Por um tempo, esse sistema funcionou como de acordo, até que surgiram os tiranos e quebraram o pacto ao destituir o povo de seu poder natural (MILTON, *Tenure,* 1991 [1650], p.08-09). Da maneira como Milton os compreende, os reis tiranos são um desvio à tentativa de resistir às más condutas resultado da queda, pois rompem o acordo de serviço mútuo entre povo e monarca.

Em *First Defence* (1991 [1651]), Milton argumenta em favor da precedência da soberania do povo sobre o monarca de modo a refutar a *Defensio Regia* (1649) de Salmasius, a qual defendia o governo de Charles I. Milton enfatiza que nenhum rei possui autoridade para destituir o povo de seu poder ou para ficar acima das leis: "No law has ever decreed — or ever could decree — that one man should suffer another man as master who was above the laws. For that law which overturns all laws cannot itself be a law" (MILTON, *First Defence,* IV, 1991 [1651], p.130). Utilizando episódios bíblicos como precedentes históricos de rebelião de povos contra tiranos, o poeta legitima a deposição e a execução um monarca ao argumentar que esses atos são justos por estarem de acordo com a lei natural de liberdade.

Em Milton, a liberdade natural está atrelada à condição humana de criatura divina: "No man who knows ought, can be so stupid to deny that all men naturally were born free, being the image and resemblance of God himself, and were by privilegie above all creatures, born to command and not to obey" (MILTON, *Tenure,*1991 [1650], p. 08). Assim, tanto o rei tirano quanto seus defensores infringem a lei de liberdade natural e se tornam inimigos do povo, de modo que a solução plausível e justa é a de sua deposição e execução (MILTON, *Tenure*, 1991 [1650], p.131). A premissa é válida ainda que não haja um comando direto de Deus. Punir o mau governante é justo e bom, pois emprega a razão em prol de restaurar aquele povo enquanto criatura divina. Essa ideia introduz o argumento de *The Tenure of Kings and Magistrates* [13] e encontra eco no livro XII de *Paradise Lost*, pela voz do anjo Miguel[14].

[13] "*IF men within themselves would be govern'd by reason, and not generally give up thir understanding to a double tyrannie, of a Custom from without, and blind affections within, they would discerne better, what is it to favour and uphold the Tyrant of a Nation*" (MILTON, *Tenure,* 1991 [1650], p.03). Em nossa tradução: "Se os homens fossem, entre si, governados pela razão, e, com frequência, não abrissem mão dela em favor de uma dupla tirania, a do hábito externo e a de cegas paixões interiores, eles veriam com mais clareza o que é favorecer e promover o tirano de uma nação."

[14] "[...] *true liberty / Is lost, which always with right reason dwells / Twinned, and from her hath no dividual being: / Reason in man obscured, or not obeyed / Immediately inordinate desires / And upstart passions catch the government / From reason, and to servitude reduce / Man till then free*" (*PL,* XII, 83-90). Na tradução de Daniel Jonas (2021): "[…] perdeste na queda a verdadeira / Liberdade, que vive geminada / Co'a razão certa e dela não

Isto é, a vontade de Deus está presente nas decisões do povo, que é soberano e cujo poder possui precedência sobre o de qualquer rei (MILTON, *First Defence*, V, 1991 [1651], p.135), de modo que esse povo é livre para apontar um governante, bem como para retirá-lo do poder, caso ele fira a confiança nele depositada. Por outro lado, a má escolha de governantes e a manutenção deles no poder, a qual confina o povo à escravidão, são consequências do mau uso da razão. Isso é apontado por Miguel, no livro XII:

> "Therefore since he permits
> Within himself unworthy powers to reign
> Over free reason, God in judgement just
> Subjects him from without to violent lords;
> Who oft as undeservedly enthral
> His outward freedom: tyranny must be,
> Though to the tyrant thereby no excuse.
> Yet sometimes nations will decline so low
> From virtue, which is reason, that no wrong,
> But justice, and some fatal curse annexed
> Deprives them of their outward liberty,
> Their inward lost […]"
> (*PL*, 10.90-101)[15]

A fala do anjo informa que a liberdade de escolha implica a possibilidade de escolha errada. Cabe ao homem utilizar a razão para escolher governantes que contribuam para a restauração do povo enquanto criatura divina. Como se vê no trecho acima, Deus sujeita o homem à justa consequência de suas próprias decisões e nestas, não interfere. Até mesmo o lapso primordial foi previsto e não prevenido: "[...] man will hearken to his [Satan's] glozing lies, / And easily transgress the sole command, / Sole pledge of his obedience: so will fall, / He and his faithless progeny […]" (*PL*, III, 93-96)[16].

A justificativa para isso é dada em 3.116-125, quando o Pai explica ao Filho que sua onisciência não teria qualquer peso sobre as ações humanas e que cabe ao homem oferecer prova real de sua adoração ao utilizar a razão para honrar às Suas coisas. Compreende-se, com isso, que a certeza da queda não significava sua inevitabilidade, pois a razão poderia ter sido utilizada para ater-se ao comando de não provar do fruto. Da mesma forma, quando o homem não se opõe ao jugo da tirania e se permite permanecer em escravidão, ele perpetua o erro que o levou à queda.

---

se aparta; / Mas toldada a razão ou não ouvida, / Não tarda até que anseios excessivos / E paixões arrivistas a deponham, / À razão, e escravizem o homem livre."

[15] "Destarte, já que entrega a lei interna / Da razão livre a forças desprezíveis / Deus no seu julgamento justo a leis / Alheias o sujeita, a amos brutos, / Que tão amiúde quanto injustamente / Lhe regem liberdade externa; cumpre-lhe / A opressão, ainda que atenuantes / Não logre o opressor. E a decadência / Dos povos, da virtude, que é razão, / Tanto os afastará, que é só justiça, / E acaso execração, o que por fora / Os priva do que dentro já perderam."

[16] "Pois o homem dar-lhe-á ouças às lisonjas / E transgredirá fácil o comando, / A caução do seu preito; cairá, / Co'a progênie sem fé."

Assim, ao encararmos a vulnerabilidade humana enquanto criatura caída como a constante tensão entre a possibilidade de desobediência e o salvamento através uso da razão, nos deparamos com um Satã cuja tarefa é a de nublar essa razão e, assim, distanciar a humanidade de Deus. No item a seguir, discutiremos como a temática da restauração da humanidade se relaciona à construção do caráter de Satã no poema.

1.3. A temática da restauração no discurso Satânico

Em alguns momentos de *Paradise Lost*, Satã modifica a maneira como se apresenta ao seu interlocutor, seja através da forma física[17] ou do discurso[18]. Isso nos serve de alerta para a capacidade da personagem de manipular o julgamento alheio, mas também de comandar os efeitos causados em sua audiência através do emprego engenhoso e preciso de certos procedimentos retóricos. Essa habilidade é o que torna Satã capaz de enganar Eva, impedindo-a de usar plenamente a sua razão para rebater a própria resposta emocional que as palavras de Satã inflamam dentro dela. Enquanto aspecto da construção da imagem de Satã, veremos a seguir que a capacidade de manipulação por meio da dissimulação permite retomar e renovar a discussão acerca da liberdade de escolha e a restauração da humanidade.

É em um discurso de Satã que temos o primeiro contato com uma personagem em *Paradise Lost*, o que acontece nos versos 84 a 124 do livro I. Logo após a derrota para as forças celestiais, Satã recobra a consciência dentro de um lago de fogo eterno. Quebrando o silêncio da prisão infernal, Satã comenta a condição atual de Belzebu: "[...] into what pit thou seest / From what height fallen" (*PL*, 1.91-92).[19] De certa forma, o comentário parece igualmente direcionado ao leitor, ao relembrá-lo de seu estado de criatura caída e estabelecer o tom da narrativa. Afinal, assim como Satã lamenta a queda que despiu a si e aos seus companheiros das benesses celestiais, também o leitor deverá lamentar os eventos que tiveram por consequência a perda do Paraíso.

O primeiro discurso de Satã (1.84-124) apresenta uma promessa e um curso de ação:

> "[...] by fate the strength of gods
> And this empyreal substance cannot fail,
> Since through experience of this great event

[17] Ao final do livro III, versos 630-644, Satã é representado alterando sua forma física em prol enganar o Arcanjo Uriel e obter informações sobre como alcançar a morada do homem.
[18] No conselho infernal do livro II, versos 465-473, Satã dá aos seus companheiros a oportunidade de argumentar acerca do próximo passo na empreitada contra os céus. No entanto, o espaço que Satã lhes concede para se expressarem é restrito. Ao final da discussão, a decisão já está tomada e o que parecia uma troca democrática de ideias aparece como uma decisão unilateral, que Milton descreve como monárquica.
[19] "Quão profundo o abismo que vês / De que tamanha altura lançado" (Tradução nossa).

> In arms not worse, in foresight much advanced
> We may with more successful hope resolve
> To wage by force or guile *eternal war*
> *Irreconcilable* to our grand foe […]"
> (*PL,* 1.116-122, grifos nossos)[20]

Como visto no trecho acima, a promessa é de subversão e o plano, de guerra eterna. Essas demonstrações de uma natureza indômita e rancorosa são elementos que compõem a vilania de Satã enquanto personagem e o tornam atraente e plural para o leitor. Por outro lado, dando ênfase ao ponto de vista teológico, elas também permitem que se leia a personagem dentro dos parâmetros da teologia cristã, na qual Satã é responsável pela queda e tormento da humanidade. Até o fim dos tempos, a guerra espiritual permanece, o inimigo é o mesmo e o prêmio também. Essa ideia fundamental da teologia cristã contribui para que o poema permaneça atual, ao mesmo tempo que mantém dialogo com textos anteriores que discorrem sobre o mesmo assunto. Um exemplo relevante para nossa argumentação é a missiva de Paulo aos Efésios, na qual o profeta alerta em prol de vigilância constante da alma:

> 10 Finally, my brethren, be strong in the Lord, and in the power of his might.
> 11 Put on the whole Armour of God, that ye may be able to stand Against the wiles of the devil.
> 12 For we wrestle not against flesh and blood, but against principalities, against powers, against the rulers of the darkness of this world, against spiritual wickedness in high places.
> (Efésios, 6: 10-12)[21]

Como visto acima, a humanidade está constantemente sujeita à promessa de Satã por ser o item de maior interesse nessa guerra eterna. O poema oferece espaço para a exploração de certos aspectos dessa sujeição em momentos como o colóquio entre o Pai e o Filho no livro III. A discussão sobre o livre arbítrio (CHERNAIK, 2018, p.120) presente nessa parte do poema se relaciona à construção do *éthos* satânico: o livre arbítrio estabelece o uso da razão como condição por meio da qual um indivíduo pode buscar o perdão e a restauração, coisas estas que Satã veementemente rejeita para si e para os seus companheiros rebeldes. Satã tem ciência de que poderia retornar ao seu antigo lugar através do arrependimento e da busca pelo perdão, mas rejeita a possibilidade devido ao orgulho (1.110-114; 4.93-103) e condena a si mesmo e aos seus companheiros a uma eternidade de sofrimento. Satã cai por conta própria, mas o homem cai através da enganação (3.129-132) e, por conta disso, é capaz de alcançar a redenção.

[20] "Pois que a força dos deuses por destino / E esta empírea substância jamais cessam, / Pois que pela experiência deste evento / Em não piores braços, em mira avançada, / Podemos empreender confiantes mais / Pela força e perfídia eterna guerra / Implacável ao nosso adversário".
[21] "10 Finalmente, fortalecei-vos no Senhor e na força do seu poder. 11 Revesti-vos da armadura de Deus, para poderdes resistir às insídias do diabo. 12 Pois o nosso combate não é contra o sangue nem contra a carne, mas contra os Principados, contra as Autoridades, contra os Dominadores deste mundo de trevas, contra os Espíritos do Mal, que povoam as regiões celestiais." (Efésios, 6: 10-12)

Retomando a missiva do apóstolo Paulo, este aponta que a graça divina concedida ao homem é que permite que ele seja restaurado:

> 4 There is one body, and one Spirit, even as ye are called in one hope of your calling.
> 5 One Lord, one faith, one baptism,
> 6 One God and Father of all, who is above all, and through all, and in you all.
> 7 *But unto every one of us is given grace according to the measure of the gift of Christ.*
> 8 Wherefore he saith, When he ascended up on high, he led captivity captive, and gave gifts unto men.
> (Efésios, 4: 04-08, grifo nosso)[22]

No entanto, mesmo essa graça depende do uso da razão para que possa se concretizar. A salvação é condicionada a uma busca ativa por parte do fiel em se reconectar com a graça divina, quando este busca viver retamente e não se submeter aos costumes ou às paixões internas (MILTON, *Tenure,* 1991 [1650], p.03). Apenas a vontade humana não é capaz de dar conta da tarefa de restauração, mas também depende da graça para acontecer: "Man shall not quite be lost but saved who will, / Yet not will in him but grace in me / Freely vouchsafed. Once more I will renew / His lapsed pow'rs" (*PL*, III, 173-176)[23]. Isto é, o processo de restauração envolve ação mútua, no qual o primeiro movimento é de Deus, ao conceder ao homem a capacidade de ser tocado pela graça (CHERNAIK, 2018, p.120), e o segundo é do homem, quando ativamente busca essa graça.

De modo geral, o homem é dotado de livre arbítrio para escolher servir ao Senhor e para reinar sobre as coisas da natureza, mas não homem sobre o homem. Por conta disso, qualquer autoridade que se proponha absoluta está usurpando o que pertence a Cristo por direito (ZUCKERT, 1994, p.80). Quando trazemos a ideia de liberdade no servir para a construção da figura de Satã, precisamos avaliar com cautela os discursos que tentam tornar sinônimos rebeldia e liberdade (I, 84-124; II, 430-466) em uma possível tentativa de desviar a atenção do leitor para a real liberdade existente no servir a Deus.

Diante desses discursos, o leitor é convidado a refletir acerca dos diferentes tipos de retórica de poder, liberdade e revolução, mas especialmente as diversas maneiras como essas retóricas podem ser manipuladas (LOWENSTEIN, 2017, p.183). A eficácia da manipulação via discurso perpetrada por Satã é apontada em 3.93, quando Deus prediz que o homem dará

[22] "4 Há um só corpo e um só Espírito, assim como é uma só a esperança da vocação a que fostes chamados; 5 há um só Senhor, uma só fé, um só batismo; 6 há um só Deus e Pai de todos, que é sobre todos, por meio de todos e em todos. 7 Mas a cada um de nós foi dada a graça pela medida do dom de Cristo, 8 por isso é que se diz: *Tendo subido às alturas, levou cativo o cativeiro, concedeu dons aos homens"* (Efésios, 4: 04-08)

[23] "Não se perderá o homem, salvar-se-á / Quem quer, não por querer nele, mas em mim / Por graça a outorgar; renovar-lhe-ei / Posses caducas, mesmo no penhor."

ouvidos às suas mentiras ornadas. O homem é vulnerável aos discursos que visam eclipsar a razão, mas a tentação pode ser resistida por meio da fé e pelo temor a Deus. O serafim Abdiel proporciona o exemplo a ser seguido ao desafiar o discurso de Satã (6.877-895). Este promete glória em batalha e a conquista de um novo céu, mas Abdiel alerta a punição iminente às hordas rebeldes. Abdiel reconhece o objetivo nefasto do discurso de Satã e se recusa a segui-lo, momento que adiciona tensão à narrativa, mas que também educa o leitor sobre como se comportar: com zelo pela sua própria redenção e pela redenção coletiva.

O encorajamento à denúncia e a resistência às pressões dos maus costumes e dos exemplos externos ganha proporção quando consideramos o momento de intensa instabilidade política no qual *Paradise Lost* foi concebido: em meio a insurgências civis e debates teológicos que atribuíam um motivo punitivo divino aos terríveis eventos (uma pandemia, guerras civis, incêndios, entre outros) que assolaram o reino inglês no século XVII (CHERNAIK, 2018, p.112). Chernaik (2018, p.113) argumenta que o poema contribui para essas discussões com passagens como os versos 490-502 do livro I, que aludem ao estado de desgraça da Londres de Milton. Os versos descrevem a caminhada dos filhos de Belial pela noite e os lugares nos quais o demônio prospera. Destacamos o seguinte trecho:

> In courts and palaces he also reigns
> And in luxurious cities where the noise
> Of riot ascends above their loftiest towers,
> And injury and outrage. *And when night*
> *Darkens the streets then wander forth the sons*
> *Of Belial flown with insolence and wine.*
> (*PL,* 1.497-502, grifo nosso)[24]

Os últimos versos do trecho acima ecoam a orientação do profeta Paulo: "For ye were sometimes in darkness, but now are ye light in the Lord: Walk as children of light" (Efésios, 5:8)[25]. O poema sugere uma relação de causa e consequência entre instabilidade política que resultou em conflitos armados civis e a falha em *caminhar na luz*, isto é, em viver retamente. Com isso, Milton evoca a imagem de um reino que se aproxima do inferno: este é inicialmente descrito no poema como um poço (1.91) de horrível silêncio (1.83) que teve esse silêncio quebrado por um discurso injurioso (1.84-124). Sendo assim, quando reinam os discursos cujos fins afastam a humanidade do divino; quando os filhos da luz são impedidos de caminhar livremente por ela; o homem e o reino se tornam o próprio poço infernal.

[24] "Em cortes e palácios também reina / E em cidades lascivas, onde brados / De motim sobem mais que as lautas torres, / E a vilta e o ultraje; e quando a noite / Cobre as ruas, então erram os filhos / De Belial, vinolentos e insolentes"

[25] 8 "Outrora éreis treva, mas agora sois luz no Senhor: andai como filhos da luz" (Efésios, 5:8)

A impossibilidade de caminhar como filhos da luz se estende ao plano discursivo. No cenário opressor ilustrado pelo poema, interpretamos uma crítica aos atos de censura vigentes à época da Restauração da monarquia, que quase impediram a publicação de *Paradise Lost* (MALTZAHN, 1996, p.486-487). Esses atos consistiam, em parte, da implantação de medidas políticas que impediam ou puniam posicionamentos subversivos, como o aprisionamento de figuras da oposição Protestante e a criminalização do ato de frequentar assembleias ilegais. De certa forma, essas medidas acabaram por fortalecer o sentimento da oposição, que via nessas adversidades uma oportunidade de provar sua fé através de uma causa política e também de honrar seu próprio compromisso com Deus (CHERNAIK, 2018, p.113-114). Assim, posicionar-se politicamente contra um governo tirânico acabava sendo parte da caminhada rumo à restauração em Cristo, na qual as tensões e os conflitos civis que assolaram os reinos britânicos eram sintoma de uma batalha espiritual diária.

Essa batalha diária é fruto da promessa de Satã de uma guerra eterna e irreconciliável, que desafia a razão humana e ameaça a restauração da humanidade. No poema, o narrador convida o leitor a exercer a cautela ao alertá-lo sobre a ambiguidade de fins nefastos dos discursos de Satã ao começo do livro I (1.33-56; 1.125-126). Na fala eloquente de Satã, observa-se o emprego de certos mecanismos lógico-argumentativos e de construção do caráter que têm em vista o convencimento de seu interlocutor e do leitor, mas que também contribuem para a construção de Satã enquanto personagem de uma narrativa.

A exemplo desses mecanismos de construção da imagem, temos o momento em que Satã reconhece Belzebu (livro I). Satã comenta a diferença entre o aspecto atual de seu companheiro e a antiga glória que ele apresentava nos céus. Dá-se, porém, ênfase ao antigo esplendor como forma de construir a imagem de um presente no qual a glória advinda da benção celeste ainda não foi perdida com a queda. Não se aponta a feiura ou da deformidade atuais de Belzebu, mas se relembra aquela antiga beleza que só era possível na graça: "[...] oh how fallen! how changed / From him, who in the happy realms of light / Clothed with transcensdent brightness didst outshine / Myriads though bright" (*PL*, I, 84-87)[26]. Belzebu está caído e inquestionavelmente diferente daquela figura brilhante que costumava ser, mas as únicas imagens de referência propostas são justamente aquelas que não mais representam o companheiro de Satã.

[26] "[...] mas quão caído! Quão diferente / Daquele, que nos reinos de luz álacres / Vestindo excelso brilho encandeaste / Míriades brilhantes"

Temos outro exemplo desse mecanismo de caracterização nesse mesmo trecho sobre a derrota das forças infernais. Satã se recupera da confusão mental após nove dias de queda ininterrupta. Para isso, ele recorre à imagem que possui de si mesmo enquanto criatura celeste. A personagem diz conservar sua força, mesmo que seu exterior tenha sido transformado em consequência da queda (*though changed in outward lustre*, 1.97)[27]. No reconhecimento de Belzebu, há um traço de reconhecimento pessoal e uma tentativa de convencer ao companheiro e a si mesmo de que a queda sofrida não os despojou de sua fortaleza mental. Com isso, o próprio Satã enaltece o discurso engenhoso como ferramenta de convencimento, de construção de imagem, e de realização de grandes feitos.

Se encaramos isso como uma oportunidade de nos interrogarmos sobre a maneira pela qual as retóricas podem ser utilizadas para fins nocivos, a fala de 1.84-124 se torna uma lição para o leitor sobre quais mecanismos podem ser empregados com esse objetivo. Assim, os discursos satânicos propõem um exercício mental que integra a estratégia do poeta em alcançar uma audiência capaz de dialogar com os temas e argumentos do poema.

1.4. A primeira recepção e "audiência adequada" de Paradise Lost

Maltzahn (1996) oferece um panorama sobre a primeira recepção de *Paradise Lost*. O autor explica que Milton se encontrava em uma posição complicada durante o período da Restauração (1660-1666), graças ao serviço que prestara por um tempo ao *Rump*, aquela reduzida parcela de membros do parlamento, que governou a nação durante o período de derrota da monarquia e consequente julgamento e execução do rei Charles I em 1649 (CAMPBELL; CORNS, 2008, p.190). O sentimento de vingança contra os antimonarquistas foi forte nos anos que se seguiram, de maneira que Milton esteve próximo da execução em mais de uma ocasião. Perduravam o escândalo de seus tratados pró regicídio e as ferrenhas tentativas do governo de controlar as opiniões do povo, motivo pelo qual a inclusão do poeta no *Act of Oblivion* (1660)[28] quase não ocorreu (MALTZAHN, 1996, p.480).

Apesar do cenário desfavorável a Milton durante a Restauração, as condições de publicação e recepção de *Paradise Lost* em 1667 eram promissoras. Isso se deu graças à instabilidade política e às flutuações de poder inerentes à segmentação política. A monarquia, incapaz de cercar e reprimir homogeneamente espaços e pessoas, foi deposta e seu controle absoluto foi dissolvido. Assim, a publicação de *Paradise Lost* uniu o poema ao coro de obras

[27] "Mudado embora o lustre [...]"
[28] Perdão Real aos que haviam conspirado contra o Rei durante o período de guerras civis.

que, diante de tantas eventos políticos radicais, também promulgavam a contrição e a renovação espiritual, tanto pessoal quanto coletiva. A épica miltoniana retomava e renovava debates acerca da compreensão e da tolerância, pois havia, no período final de 1667, novas vozes pregando novas formas de liberdade. Em resposta a essas vozes, havia ainda uma audiência maior e mais receptiva aos ensinamentos cristãos do que jamais antes, condição que muito beneficiou a publicação e recepção poema (MALTZAHN, 1996, p.481).

Os eventos do ano de publicação de *Paradise Lost* certamente contribuíram para a sensação de instabilidade geral na organização política da Inglaterra de 1667. Nesse período, o país estava lidando com o declínio da economia e o início de uma crise militar e política mais graves do que qualquer evento desde 1659-60. Junto a estes, uma pandemia e um incêndio contribuíram para fomentar a ideia de que havia alguma espécie de provação divina em andamento, destinada a purgar o país dos pecados que afrontavam a Deus. Além disso, as derrotas em batalha (para os holandeses em 1667 e a queda de Clarendon, que enfraqueceu o reinado de Charles II) aumentaram ainda mais a instabilidade política (MALTZAHN, 1996, p.481-482).

Paradise Lost foi primeiro recebido nesse contexto turbulento, mas também rico em oportunidades de disseminação de novas ideias com relação à interpretação dos textos sagrados e um público aberto a elas. Por isso mesmo, dada a existência dessa possiblidade de diálogo subversivo, que contribuía para a tensão e instabilidade geral do governo de Charles II, o movimento censor se intensificou. Chernaik (2018, p.108) indica um dos raros momentos de *Paradise Lost* no qual Milton comenta diretamente as circunstâncias hostis em que se encontrava na Inglaterra durante a Restauração, no proêmio do livro VII. Ele observa que Milton descreve a si mesmo como "unchanged... though fall'n on evil dayes /... In darkness, and with dangers compast round"[29]. O poeta estava cercado de opositores que visavam puni-lo por seu papel durante a *Commonwealth*. Mais a frente no proêmio, Milton recorre à Musa Urânia para encontrar a audiência adequada para sua canção em meio àqueles que viam *Paradise Lost* e ao próprio Milton com desconfiança e hostilidade.

Chernaik (2018, p.109) faz um apanhado das obras de Milton e investiga a presença de uma audiência implícita, propondo que a "audiência adequada" [30] do poeta é aquela que busca ativamente engajar com seu argumento acerca do papel da liberdade individual na restauração da humanidade, numa espécie de ensaio à maneira como o homem deveria fazer escolhas que

[29] "[...] que não áfono / [...] mesmo em dias maus caído, / [...] Na penumbra, e envolto em embaraços"
[30] Refere-se à evocação do narrador em *Paradise Lost*, "fit audience... though few", vista em 7.31, momento no qual o narrador requere a ajuda da Musa Urânia para encontrar uma audiência adequada para sua canção.

recorressem à graça disponível a todos e buscassem o viver correto em Cristo. A ideia de uma audiência adequada, Chernaik aponta, evidencia a mutualidade da ação divina e humana, à medida que a graça de Deus alcança aqueles que a buscam. De modo similar, as lições do poema chegarão àqueles que com elas engajarem.

Nesse sentido, a menção a *evil dayes* no livro VII pode aludir a uma dificuldade geral de se reconectar com o divino e com essas lições. Em *Paradise Lost*, essa ideia é vista, por exemplo, na eloquência natural de Adão e Eva no Paraíso; na sua capacidade de se comunicar quase diretamente com Deus, através de seus emissários; de obter conhecimento facilmente sobre todas as coisas da natureza; de produzir, na fala comum, poesia — todas coisas essas que se perdem com a queda e que, agora, só podem ser acessadas e reproduzidas após muito estudo. A dificuldade de acesso ao conhecimento e, consequentemente, à verdade, submete o homem a ser facilmente ludibriado pela pompa ou oprimido pelas massas. Em Milton, audiência adequada é (e será) restrita em números, porém grande em valor, em todas as eras (CHERNAIK, 2018, p.115). Infere-se, com isso, a existência de uma expectativa de que *Paradise Lost* não ficasse restrito aos grupos leitores do XVII, mas que encontrasse público ainda no futuro e que as lições acerca do uso da razão continuassem reverberando entre esses poucos leitores aptos a aprendê-las.

Essa expectativa confere mais peso aos discursos de Satã ao longo do poema, pois, como proposto no subcapítulo anterior, eles apresentam um espaço para que se discuta as maneiras pelas quais a retórica pode afetar negativamente o uso da razão e convidam o leitor a atentar para o que está contido nas entrelinhas. Por outro lado, o narrador é direto ao alertar o leitor. A voz narrativa admoesta cautela diante dos discursos demoníacos e prefacia uma das falas de Satã (1.84-124) da seguinte maneira:

> Who first seduced them to that foul revolt?
> Th'infernal Serpent. He it was whose guile
> Stirred up with envy and revenge deceived
> The mother of mankind, what time his pride
> Had cast him out from Heav'n with all his host
> Of rebel angels, by whose aid aspiring
> To set himself in Glory 'bove his peers
> He trusted to have equaled the Most High
> (*PL*, 1.33-40)[31]

Pressupõe-se que o leitor de *Paradise Lost* já tenha tido contato com os preceitos da religião cristã e que saiba que Satã é o inimigo da humanidade. Ainda assim, o narrador oferece

[31] "Quem os levou primeiro à transgressão? / A Serpente infernal; pondo na astúcia / Vingança e inveja, enganou / A mãe da humanidade, quando o orgulho / De anjos rebeldes, co'eles aspirando / A assento sobranceiro sobre pares, / Julgando igualar o mais Magnânimo."

os parâmetros dentro dos quais abordar a fala da personagem. Quando Satã termina, o narrador rapidamente descreve seu enunciado deste modo: "So spake th'Apostate Angel though in pain, / Vaunting aloud but racked with deep despair" (PL, 1.125-126)[32]. Ao prefaciar a fala de Satã, o narrador alerta sobre o caráter daquele que emitirá o primeiro discurso do poema; ao final dela, o narrador denuncia a dor e o desespero por trás da vanglória e revela a face oculta da rebeldia de Satã. Nesse duplo alerta, tem-se um exemplo de mecanismo didático do poema. Ele é uma maneira de ensinar ao leitor de que maneira o poema convida a ser lido, pois apresenta os parâmetros dentro dos quais analisar Satã como personagem, mas também demonstra que mesmo a eloquência pode não ser confiável.

Essa intervenção do narrador aponta para uma pré-suposição de que a reação primária ao discurso de Satã será o deslumbramento, de modo que se faz necessário o lembrete. Fish (1967) teoriza sobre o funcionamento desse mecanismo didático adotado por Milton e enfatiza o papel do leitor no processo de significação. O autor argumenta em prol de uma leitura de *Paradise Lost* que vê o leitor como sua referência e objeto de estudo, cujo objetivo é educar dito leitor sobre sua posição e responsabilidade como criatura caída. Para isso, o poema tenta recriar na mente da audiência o cenário da queda da humanidade repetidas vezes, e desestabilizar a certeza que esse leitor possui sobre suas próprias respostas interpretativas (FISH, 1967, p.01-04). Fish descreve esse processo como uma espécie de tormento[33] do leitor, e oferece como exemplo o comentário do narrador ao discurso de Satã em 1.84-124, mas observa também que instâncias de censura similares estão presentes em outros momentos do poema.

Fish propõe que esse movimento repreensor está atrelado à ideia de que a resposta da audiência é automática e que, não havendo cautela, esse breve momento de descuido pode levar o leitor a perder Deus de vista (FISH, 1967, p.12). No primeiro capítulo de *Surprised by Sin* (1967), Fish aponta diversas interpretações possíveis das imagens mentais propostas pelo poema e tece uma rede de raciocínio que contribui para a ideia de que essas imagens são gatilhos

[32] "Assim falou, co'alarde, o anjo apóstata, / Porém moído com fundo desespero"

[33] Fish (1967, p.04) usa o termo "harassment", que é definido contemporaneamente como: "*to exhaust, fatigue; to annoy persistently; to create an unpleasant or hostile situation for especially by uninvited and unwelcome verbal or physical conduct"* (HARASSMENT, 2022). Em português: exaurir, fatigar; importunar persistentemente; criar uma situação desagradável ou hostil especialmente através de conduta verbal ou física não-solicitada e indesejada (Tradução nossa). A escolha vocabular de Fish traz uma carga de agressividade e intencionalidade, por parte do autor e do texto, para esse processo de construção do cenário, das personagens e da narrativa, que é principalmente retórico. A desestabilização de certos modelos de virtude e de heroísmo, por exemplo, é percebida com mais ênfase na construção da imagem do grande antagonista do poema. Apesar de permitir, de fato, oportunidades de educar o leitor, essa desestabilização antes constitui o estilo da narrativa e emprega mecanismos retóricos diversas vezes antitéticos para dar conta de representar um tema ao qual não comporta, sozinho, o próprio engenho do narrador (1.1-26; 7.1-20).

para leituras bastante específicas, as quais contribuem para a plena fruição de uma função didática do poema. Isto é, a estratégia didática adotada por Milton recorre a imagens específicas e as recria na mente do leitor de modo a induzi-lo ao erro de interpretação, assim criando a oportunidade de educá-lo.

De fato, as imagens e associações que tomam forma em nossa mente ao ouvir o discurso de Satã acontecem de maneira imprevisíveis, pois dependem da bagagem de leitura e experiências de cada leitor (HINDS, 1998, 46-50). É possível que algumas dessas imagens causem admiração e que tragam o leitor para perto do partido de Satã, pois, ainda que momentaneamente, a personagem foi capaz de comandar seu pensamento. A teoria de Fish (1967) é enfática e trata dessas oportunidades ou mecanismos didáticos encontrados no poema como absolutos, mas não dá conta de endereçar as diversas associações que diferentes leitores e leituras farão. Com isso, de fato perde-se parte do potencial didático do poema, à medida que sua recepção é submetida a uma leitura pré-definida, e restringe-se sua audiência a um grupo resumido de indivíduos.

De certa forma, essa abordagem restritiva contraria um dos temas centrais do poema, o do papel da razão na restauração espiritual do indivíduo. De um lado, Fish (1967, 06-09) argumenta que a audiência é responsável por engajar com o poema e desvendar um significado específico previsto pelo poeta, colocando-se à disposição para ser educado. Nesse cenário, cabe ao leitor corresponder às expectativas do poema e do autor acerca de uma audiência ideal. No entanto, a menos que o próprio Milton a houvesse descrito em detalhes, atualmente pode-se apenas interpretar quem era essa audiência adequada.

Com isso, a abordagem mais segura parece ser aquela que direciona os leitores para o emprego da razão na leitura do texto, não apenas para que ele reflita sobre os temas teológicos e políticos ali abordados, mas também para que desfrute da complexa gama de possibilidades interpretativas que o poema proporciona.

1.5. Considerações finais

Neste capítulo, oferecemos um panorama histórico da vida e produção letrada do poeta John Milton, bem como do contexto de produção e recepção de *Paradise Lost.* Vimos que o período de guerras civis que assolou os três reinos britânicos ao final de 1600 impactou o poema no que tange à composição de seu tecido teológico-político, o qual ecoa discussões executadas em outras obras de mesmo cunho escritas pelo poeta. *Paradise Lost* oferece uma nova arena para que Milton explore questões de liberdade individual e distribuição de poder na sociedade,

através da poesia épica e do mito fundador da religião cristã. Por meio deste, Milton reflete acerca da experiência da liberdade e sua perda, e, utilizando o modelo vergiliano, é capaz de comentar aspectos dessa perda que se refletem na sua contemporaneidade. Um desses aspectos é a experiência de viver sob o jugo de um governo tirânico que não restaura, mas afasta a sociedade de Deus. Com isso, Milton argumenta que é justo, bom e até esperado que o homem busque a salvação através de ações que honrem seu estado de criatura divina, mesmo que isso signifique depor e executar um monarca. Afinal, a liberdade natural é soberana e precede o direito de governo de qualquer rei.

A discussão acerca da liberdade individual inalienável ganha profundidade quando observada por meio dos discursos de Satã. Estes, oferecem uma oportunidade para que se discuta a liberdade de escolha e o uso da razão enquanto peça fundamental da batalha eterna pela alma, bem como quais empecilhos ou desafios podem se interpor à restauração da humanidade. Ainda em Satã, desses empecilhos, destacam-se seus discursos e a maneira como seu caráter se apresenta, por serem elementos que contribuem para a sua tarefa de obstruir o uso da razão. Nessa esteira, apontamos ainda a relevância do uso da razão para possibilitar o engajamento com os próprios temas e discussões de cunho teológico-didático-político propostos no poema e o que se espera da audiência de *Paradise Lost*. Vimos que a audiência adequada é capaz de buscar engajar com essas discussões e potenciais lições propostas pelo poeta, assim como o bom Cristão que, com a liberdade guiada pela razão, procura ativamente andar na luz, mas reconhece e resiste às trevas.

No próximo capítulo, delimitaremos alguns aspectos cruciais referentes à presença reguladora da retórica nas práticas letradas da Primeira Modernidade inglesa, de modo a oferecer um panorama do regime de criação poética no qual Milton estava inserido e cujos pressupostos de composição definem a escrita de *Paradise Lost*.

2. A RETÓRICA EPIDÍTICA E AS PRÁTICAS LETRADAS NA INGLATERRA PRIMEIRO-MODERNA

Neste capítulo, organizamos nossa discussão em três itens: no primeiro, discorreremos sobre a presença e os pressupostos do gênero epidítico nas práticas letradas do século XVII na Inglaterra, bem como a relação desses princípios com a construção do caráter do orador. No segundo item, aprofundaremos a discussão acerca de como se dá a construção do *éthos* discursivo, quais seus mecanismos retóricos e efeitos possíveis sobre a audiência, o que nos servirá de parâmetro para a análise dos recursos retóricos utilizados por Satã para projetar imagens específicas ao longo do poema. No terceiro e último item, estreitaremos a discussão a respeito da formulação do *éthos* no que tange ao caráter do herói na épica escritural, tendo em vista a recepção e a adaptação de certos pressupostos épicos clássicos de formulação do caráter do herói pela tradição letrada cristã.

2.1. O epidítico e a produção letrada primeiro-moderna

Na Retórica de Aristóteles, o gênero epidítico é definido brevemente pelas funções que cumpre, que são a representação da virtude e do vício, do belo e do feio, e também a construção do caráter através do emprego de mecanismos do elogio e do vitupério (Arist. *Rhet.*, I, 9.1366b). Ainda que resumida, a definição aristotélica desse gênero aponta um vínculo entre imagem, vício e virtude, que, quando analisado no texto miltoniano, permite observar quais pressupostos estavam em vigor no que tange à representação do heroísmo cristão no período primeiro moderno. De modo a aprofundar essa análise, é pertinente considerar a evolução do uso do gênero epidítico desde o período clássico e sua presença em diversos aspectos da vida pública e privada do período renascentista inglês, durante o qual a retórica continuou a cumprir a função de organizar o pensamento e de fornecer maneiras de se abordar o conhecimento. Nessa abordagem, estava presente a expectativa de que aquele conhecimento contribuísse para a transformação da vida do leitor, de modo que este se tornasse capacitado a escolher entre aquilo que caminharia em direção ao que é bom e aquilo que caminharia em direção ao que é mau (VICKERS, 1983, p.498-499).

Essa premissa, num cenário de grande influência de preceitos cristãos católicos e protestantes sobre instituições dotadas de poder político, bélico e de produção de conhecimento, no período primeiro-moderno inglês, explica a preocupação com a elaboração dos valores e virtudes que constituíam o homem cristão. Vickers (1983, p.499) investiga como essa

elaboração se dá, através da análise da incorporação de modelos épicos clássicos às expectativas teológico-cristãs acerca do que configura o heroísmo e a matéria elevada por excelência. Tendo em vista a função do epidítico de exortar os bons valores e ações e de condenar os maus, nota-se a presença de mecanismos desse gênero especialmente na formulação de uma imagem de heroísmo e virtude dentro da épica bíblica. As qualidades dos heróis da cristandade deveriam ser percebidas, aprendidas e seguidas pelo homem erudito, dotado de plenas capacidades de perceber os mecanismos retóricos formadores da estrutura do texto, bem como de dialogar com as lições didáticas da obra.

De modo a desenvolver maior capacidade de reconhecimento das estruturas retóricas que compõem a épica primeiro-moderna, Vickers (1983, p.500) salienta a relação fundamental existente entre a épica renascentista e a maneira como os poetas primeiro-modernos se relacionavam com a retórica enquanto elemento organizador de diversos aspectos da vida pública e privada, noção da qual nos valemos para delimitar os parâmetros de nossa abordagem do texto miltoniano. Desse modo, poderemos estimar quais expectativas havia entre autor e leitor no que tange à captura dos temas abordados no texto, mas também observar o tecido teológico-político que sustenta as discussões e provocações ali apresentadas.

No que tange à retórica epidítica, muitos de seus preceitos foram incorporados à tradição letrada de regimes discursivos desde a Antiguidade Tardia até a Primeira Modernidade, através da utilização de manuais e tratados, como os *progymnasmata*, *Peri epideiktikon,* de Menandro, e *Peri ideōn*, de Hermógenes, que foram deveras difundidos no período primeiro-moderno. O epidítico estava presente nos discursos funerários; nos louvores a governantes e também na crítica às suas condutas; nos panegíricos, entre outros espaços que respaldam a permanência desse gênero na esfera política, bem como nas produções letradas. Com o crescimento da presença do cristianismo na esfera política no século IV, o epidítico passou a comportar modos de fazer poético que davam conta de difundir a matéria escritural de maneira mais efetiva, dada a possibilidade do gênero epidítico de evocar da audiência uma forte resposta emocional (VICKERS, 1983, p.502). Essa qualidade do gênero era bastante útil à épica bélica ao tratar dos grandes feitos de nobres figuras, pois permitia que se explorasse de maneira engenhosa aspectos da virtude e do vício humanos com vistas a evocar na audiência um desejo de emulação daquelas ações virtuosas (VICKERS, 1983, p.503).

Essa preocupação com a educação ética e moral da audiência é atestada na obra miltoniana quando o autor, através do narrador, expressa a expectativa de que sua narrativa encontre uma audiência que seja capaz de dialogar com os temas ali abordados, mas que também seja educada por eles (*PL*, 7.30-31). Presente no texto, esse elemento alinha *Paradise*

Lost às expectativas renascentistas acerca do papel moralizante das produções letradas do período primeiro moderno, o que suscita preocupações acerca do fazer poético adequado para educar o leitor dentro de parâmetros cristãos de ética, moralidade e virtude.

Tradicionalmente, o epidítico é empregado no elogio da virtude, à qual recompensa com a boa fama, e na censura do vício. Nesse dualismo, o bem deve ser representado de maneira triunfante, enquanto o mal deve ser continuamente frustrado, o que complica e confere nuance à representação do grande antagonista do poema miltoniano, Satã, pois o leitor é continuamente convidado a questionar os elementos técnicos que compõem a formação da imagem daquela personagem. Isso nos mostra que, mesmo dentro dos parâmetros estabelecidos no epidítico para aquilo que merece elogio e aquilo que merece a censura, há que se levar em conta a intenção por trás da utilização de certos mecanismos. Por esse motivo, quando colocadas sobre o pano de fundo do grande Plano Divino, as supostas conquistas das quais Satã se vangloria ao longo do poema acabam perdendo sua potência de angariar glória pessoal e passam a compor o cenário de aumento e gozo da glória divina. Isso mina a imagem de heroísmo que a personagem projeta, o que deve ser reconhecido como um mecanismo didático do poema, ali colocado para convidar o leitor a utilizar seu próprio julgamento acerca das possibilidades de representação do bem e do mal, da virtude e do vício, e do que realmente significa a glória do espírito. Dessa forma, ainda que as diversas possibilidades de abordagem do papel de Satã no poema permitam que ele seja lido como uma espécie de herói, o próprio decoro do gênero retórico responsável por formar essa imagem exige que se dedique atenção à maneira deliberada como seus mecanismos estão sendo empregados.

Conforme a retórica de base aristotélica, de modo a serem realizados adequadamente, o elogio, o vitupério e a construção do caráter dependem da adoção de certas premissas relacionadas à representação de assuntos específicos. O tratadista Menandro, por exemplo, dedica uma obra a ensinar como desenvolver corretamente diversos tipos de discurso dentro do gênero epidítico, apontando lugares comuns bastante profícuos para o resgate de argumentos, bem como mecanismos úteis à produção de um efeito desejado. Por exemplo, é característica do elogio que se aborde o lugar comum da origem (Menandro, *Peri epideiktikon*, Tratado II, I-II, 20), o que contribui para que se forme uma imagem favorável ou do próprio orador ou de alguma figura elogiada, por se tratar de alguém oriundo de um lugar valoroso ou notável. Essas premissas correspondem às expectativas existentes acerca da representação adequada e decorosa de um líder venerável — ou seja, dotado de autoridade e convincente —, mas também podem ser aplicadas à formulação da imagem no texto narrativo.

De acordo com Vickers (1983, p.503), os elementos que compõem a construção de um caráter venerável fornecem o modelo do herói renascentista e se baseiam na representação de premissas acerca da virtude que a figura elogiada possui e de ações virtuosas, as quais, de modo geral, fornecem exemplos para uma boa convivência em sociedade e para o crescimento da nação (Arist. *Rhet.*, I. 9, 1366b-1367a). Assim, o modelo de herói renascentista segue os preceitos da retórica de base aristotélica com relação à representação de um caráter convincente e venerável, os quais visam projetar um *éthos* dotado de virtudes tais que conferem à fala do orador autoridade para argumentar sobre assuntos pertinentes à vida pública e servir de cidadão modelo.

No que concerne, por outro lado, ao elogio desse caráter, é prudente que se represente a figura elogiada enfatizando a presença de elementos fundamentais da virtude em suas ações, que são a coragem, a temperança, a magnificência, a magnanimidade, a liberalidade, a mansidão, a prudência e a sabedoria. Esses mecanismos do elogio nos mostram que, conforme a ênfase dada pelo discurso, até mesmo um homem colérico pode ser visto favoravelmente como franco, ou, o temerário, como cauteloso (Arist. *Rhet.*, I, 9.1367b), pois não é particularmente necessário que as qualidades ou os feitos elogiados sejam verdadeiramente virtuosos; basta que, havendo o propósito de elogiar, sua representação os ilustre como tal.

Em *Paradise Lost*, Satã faz emprego desse recurso do epidítico ao apresentar o que é, essencialmente, a fuga da prisão como uma oportunidade de redenção. Essa escolha não apenas serve ao propósito de criar uma imagem virtuosa de resiliência e coragem diante dos rebeldes, mas também reforça a ideia de que Satã é o salvador dos caídos. A personagem segue o preceito de base aristotélica de que, no elogio a uma ação corajosa, é primaz que se enfatize a escolha da figura elogiada por agir daquela maneira, de modo a ressaltar a sua virtude ao optar por demonstrar coragem em meio a condições adversas (Arist. *Rhet*., I, 9.1367b). Apesar de nos depararmos com frequentes intervenções do narrador ao longo da narrativa que Satã promove, o líder dos rebeldes ainda é capaz de utilizar mecanismos do elogio vistos na retórica epidítica a seu favor.

A possibilidade de uso da retórica epidítica para a construção de uma imagem favorável de Satã demonstra a pluralidade de uso dos mecanismos do gênero, mas também expõe uma certa fragilidade inerente às preceptivas referentes ao que constitui o heroísmo e, com isso, a liderança e a ocupação de espaços de poder político, que o poema miltoniano possibilita questionar. Por estar atrelado à representação das virtudes e vícios humanos, o epidítico exerceu função política desde o período clássico, como Baptista e Leite (2021, p.263-265) nos indicam através da análise da construção da *persona* imperial de Domiciano. Os autores mostram que,

através do emprego de recursos retóricos do epidítico, a construção da imagem tinha o objetivo primordial de favorecer a execução de projetos políticos que atendiam aos interesses de grupos detentores de poder ao representar o imperador de maneira a ressaltar vícios característicos de um tirano. Os mecanismos empregados nessa construção são de grande valia para a nossa análise do projeto teológico-político de *Paradise Lost* através da construção da imagem de Satã, tendo em vista que a própria personagem promove um discurso de libertação dos rebeldes das garras de um Deus tirânico.

A representação de um tirano era, em si, um lugar comum formado por mecanismos retóricos aprendidos através do estudo de manuais, de modelos precedentes e da observação das práticas de poetas considerados autoridades. Nesse sentido, a representação do tirano contava com seu próprio aporte de possíveis maneiras de se realizar essa representação (BAPTISTA; LEITE, 2021, p.265). Baptista e Leite apontam que, na *Rhetorica ad Herennium*, são propostos adjetivos para formular uma invectiva política adequada, como por exemplo *tyrannicus* e *crudelis*, e que o manual também oferece termos que descrevem comportamentos típicos de maus governantes, como *crudelitas, superbia, libido, auaritia* e *seuitia* (BAPTISTA; LEITE, 2021, p.266). Isso nos informa que a representação de figuras condenáveis via epidítico deve não apenas salientar as características que se deseja criticar, mas, ainda, que há parâmetros que descrevem o que configura um mau exemplo. De maneira semelhante, o elogio de uma figura de poder também conta com pressupostos do que configura um bom governo e de como se porta um bom líder, de modo que, no limiar entre esses parâmetros antitéticos, é possível utilizar os mesmos mecanismos para se obter efeitos diferentes.

Por exemplo, a representação das quatro virtudes cardeais, *modestia, fortitudo, prudentia* e *iustitia*, é dada conforme a relação delas com as coisas externas, com o corpo e o caráter (BAPTISTA; LEITE, 2021, p.266). Na construção da imagem de Domiciano, a análise dos autores mostra que representação dos vícios ocorre por esses mesmos parâmetros de representação da virtude. Com relação a coisas externas, o vício é demonstrado ao se elencar episódios da vida de Domiciano que supostamente contribuíram para a formação de alguém repleto de falhas e vícios; no que tange ao corpo, a demonstração ocorre com a ênfase dada a instâncias nas quais atos não virtuosos foram praticados, e a descrição física do corpo do praticante. Essa descrição tende a salientar aspectos negativos da aparência, como olhos sombrios, uma careca disforme, uma barriga protuberante e pernas finas, entre outros aspectos, que contribuem para censurar aquela figura disforme (BAPTISTA; LEITE, 2021, p.268).

A relação que se estabelece por meio dessas associações é uma de inevitabilidade do vício diante das ações condenáveis praticadas pelo tirano, de modo que essa ausência absoluta

de virtude transpõe o universo das ideias e se manifesta fisicamente como um corpo digno de repulsa ou monstruoso. Uma vez estabelecidos, esses parâmetros se mostram convenientes à promulgação da imagem do imperador como alguém vil, pois fazem com que quaisquer menções a possíveis virtudes de sua figura se tornem suspeitas ou até negativas, justamente por estarem associadas a ele. O amor à poesia e à literatura, por exemplo, que em outro momento poderia ser considerado digno de louvor, torna-se passível de ser lido como uma tentativa de dissimulação da *modestia* (BAPTISTA; LEITE, 2021, p.268).

No caso da virtude cardeal *modéstia* no texto miltoniano, a inversão pode ser percebida através do impulso de Satã para a infâmia, sua ambição desmedida e sua arrogância, entre outros fatores. No que tange à virtude *fortitudo*, a inversão é vista tradicionalmente na desconfiança e na covardia, podendo ser representada ao acusar o governante de fugir de batalhas, de iniciar guerras sem motivo genuíno e de ter conquistas militares de pouca significância (BAPTISTA; LEITE, 2021, p.271). Esses mecanismos tornam possível o efeito de Satã continuamente apresentar características que podem ser lidas como heroísmo clássico, mas que, quando postas ao lado dos pressupostos de heroísmo da épica cristã, não são representativas da presença de virtude, pois as ações e os elementos que compõem a descrição física da personagem se opõem à convenção cristã do que é virtuoso.

Por exemplo, é possível apontar a presença desse mecanismo na construção do caráter de Satã à medida que a personagem se apresenta como líder indômito, mas arquiteta, com seu segundo em comando, planos de sabotar a obra de seu grande inimigo em vez de enfrentá-lo diretamente. Belzebu é quem propõe o plano de invadir a terra e conquistar a nova raça de criaturas recém criadas para ocupar o vácuo deixado para trás com a expulsão dos rebeldes. Belzebu afirma que tentar uma ofensiva contra as forças celestes oferece mais chances de acabar com as forças infernais definitivamente, pois os portões dos céus estão fechados e são tão bem munidos de força bélica, que não se preocupam com uma investida das forças das profundezas (*PL*, 2.443-444). Assim sendo, o segundo em comando propõe, mais de uma vez (*PL*, 2.341-342), que os caídos busquem uma alternativa mais fácil.

Segundo contava a profecia ouvida quando ainda estavam nos Céus, haveria de ser criada uma raça de homens que seriam similares aos rebeldes caídos, mas dotados de menor poder e excelência e que habitariam a parte menos protegida do reino celeste (*PL*, 2.358-362). A esses fracos habitantes (*puny habitants*, 2.367), os rebeldes ou expulsariam desse espaço e o tomariam para si, ou converteriam essa nova raça à sua própria causa, o que obrigaria o Criador a destruí-los com sua própria mão. Isso permitiria que a intervenção dos rebeldes se concretizasse sem receber uma resposta punitiva maior do que à qual eles já estão submetidos.

A princípio, a fala de Belzebu parece astuta, por reconhecer a impossibilidade de oferecerem uma retaliação de sucesso contra um inimigo cujo poderio bélico é deveras superior. No entanto, essa astúcia é devida a Satã, que foi o responsável por originar aquela ideia (*PL*, 2.378-385). Justamente pelo fato de a proposta pertencer a ele, o que poderia ser lido como uma qualidade heroica de planejamento marcial se torna uma expressão de covardia e falta de fortitude. Nesse cenário, o narrador cumpre o papel de alertar sobre a maneira como a suposta demonstração de virtude da personagem é invertida, desestabilizando a possibilidade plena de interpretar Satã como herói.

Como indicado anteriormente, a construção da imagem de um líder como alguém desprovido de virtudes e carregado de vícios pode ser intencionalmente fabricada através do emprego de mecanismos específicos da retórica, para manipular a interpretação e o julgamento que se faz sobre sua figura e suas ações. Isso ocorre na construção do caráter de Satã, cujas características heroicas podem ser interpretadas como aspectos do vício. A falta de virtude da personagem é expressa em aspectos físicos, quando Satã não hesita em abandonar sua forma, que ainda é dotada de traços angelicais, para assumir outras que rebaixam seu aspecto divino, como as de um sapo e uma serpente. Essa capacidade de abandono da própria honra cimenta uma imagem de vilania, que impede que as expressões de qualidades estratégicas, discursivas e sociais de Satã sejam lidas como traços de virtude.

Na construção de uma imagem viciosa e tirânica, o oposto da prudência é visto na audácia, avareza, ambição e cobiça desmedidas; o oposto da justiça, na crueldade, na censura e no medo prevalente sob o governo da figura vituperada, mas também através da descrição do governante em termos animalescos (BAPTISTA; LEITE, 2021, p.271-273), o que nos mostra que os mecanismos hipérbole e o símile são peças chave para o elogio e para o vitupério. No que tange ao símile, o mesmo dispositivo que permite que se atribua ao herói características bélicas como valor e justa ira, através da associação de sua figura à de uma besta, o leão (MOURA, 2009, p.60-62), permite que interpretemos a comparação de Satã a outra besta, o Leviatã (*PL*, 1.200-201), como evidência de vício. Assim como a besta marinha no fundo do oceano (*PL*, 7.412), Satã habita o lugar que fica mais distante do reino dos céus. Em sua imensa estatura, ambos são capazes de mover mares inteiros ao se locomover, o que sugere que a destruição e, consequentemente, o sofrimento daqueles que transpõem seus caminhos, os acompanham.

Tendo em vista a função política da formação da imagem, a construção do caráter de Satã permite questionar aspectos do heroísmo e da liderança comumente relacionados à existência de vício e virtude. Esse aspecto da construção da personagem possibilita retomar a

questão fundamental do papel da razão na restauração da humanidade no divino. Como indicado anteriormente, essa restauração acontece, a princípio, a nível individual. De maneira semelhante, a experiência de leitura do poema é individual e apresenta ao leitor diversas oportunidades de questionar sua própria percepção daquilo que de fato representa a virtude, mas também os meios pelos quais o vício pode ser lido como virtude. Essa tensão se mostra presente durante todas as etapas de construção da imagem de Satã, pois o leitor é convidado a reavaliar suas próprias respostas emocionais diante de um vilão que promove, com considerável sucesso, uma imagem de si inegavelmente sedutora, altruísta e heroica, apenas através do discurso.

No item a seguir, aprofundaremos nossa análise de alguns aspectos do processo de construção do *éthos* discursivo e da imagem, indicando certos parâmetros oferecidos por manuais de retórica relevantes para a produção letrada do período renascentista inglês, os quais são basais para depreender quais dispositivos participam da formação da imagem de Satã.

2.2. A construção do *éthos* e da imagem em *Paradise Lost*

Para examinar os mecanismos presentes na construção da figura de Satã, partimos do pressuposto aristotélico de que o caráter é peça fundamental do processo de elaboração do discurso (Arist. *Rhet.* I.9, 1366a) e que a forma como o orador se apresenta ao público ocupa importante papel no que tange ao convencimento da audiência (Arist. *Rhet*. II.1,1377b), de modo que o caráter projetado por Satã em suas próprias falas tem por objetivo conferir mais peso ao seu discurso e torná-lo mais apto a mover os ânimos de sua audiência. Nesse sentido, traçamos uma distinção entre aqueles aspectos de formação do *éthos* que pertencem aos discursos de Satã e aqueles dispositivos formadores da imagem que são oriundos de intervenções do narrador, pois é por meio dessa constante tensão que se constrói a imagem de Satã. Apontaremos, a seguir, exemplos de mecanismos retóricos que julgamos ilustrar, de maneira mais precisa, o referido processo, respaldando-nos nas preceptivas de construção da imagem e do discurso encontradas em manuais e tratados retóricos.

O autor anônimo de *Retórica a Herênio* postula que a invenção diz respeito à descoberta dos argumentos que tornarão a causa provável; a disposição cuida da ordenação e distribuição desses argumentos; a elocução seleciona as palavras e sentenças adequadas ao argumento; a memória se preocupa do consistente registro mental das coisas, das palavras e da disposição; e, por fim, a pronunciação dá conta alinhar discurso e emissão, levando em conta a

voz, o semblante e os gestos do orador (*Retórica a Herênio,* I.3). Todas essas etapas fornecem o espaço para que o orador execute, de maneira engenhosa, manobras retóricas com o fim de convencer. Esse convencimento é um organismo no qual uma das partes contribui para o todo e o todo contribui para as partes individuais: isto é, o convencimento a respeito dos argumentos permite a formação de uma imagem de credibilidade do orador, ao passo que o convencimento a respeito do caráter torna a audiência mais receptiva aos argumentos.

Em *Peri epideiktikon*, o tratadista Menandro se debruça especificamente sobre o aspecto da *inventio* quando instrui acerca dos diferentes tipos de discursos encomiásticos, e aponta lugares-comuns no que tange à elaboração do elogio a uma figura importante. Esses lugares comuns são úteis ao promulgar qualidades virtuosas, que contribuem para a formação da imagem do governante enquanto líder preparado para governar a nação. Por exemplo, é possível inferir que o governante possui bravura, se esta for um epônimo de sua nação de origem; ou, ainda, que possui aptidão política, se sua família for prestigiosa (Menandro, *Peri epideiktikon,* II, I-II, 370.10-30).

Em *Peri epideiktikon,* Menandro estabelece uma sequência de elementos que guiam a escolha de argumentos para a composição do elogio a um governante. Essa ordem é a origem, a família, o nascimento, a criação, as conquistas e as ações que estão de acordo com as virtudes (Menandro, *Peri epideiktikon*, Treatise I, II, 369-371). Esse formato de discurso elogioso também é encontrado no manual de Hermógenes, *Peri ideon*, a respeito dos diferentes tipos de estilo e dos parâmetros que caracterizam a organização do bom discurso, o qual renova a discussão proposta por Menandro entre os séculos XVI e XVIII, nos quais *Peri ideon* foi deveras difundido (PINTO, 2015). A presença do tratado de Hermógenes no período primeiro moderno evidencia a iniciativa corrente à época de revitalização de elementos retóricos da tradição clássica, mas também a preocupação que certas produções letradas do período cumprissem função moralizante e política (VICKERS, 1983, p.501).

Russel e Wilson (1981, p.xxvii) apontam, em um outro tratado retórico atribuído a Hermógenes, a presença de outros elementos componentes da estrutura organizacional formadora de uma imagem, inicialmente proposta por Menandro. Nesse tratado, Hermógenes destaca, especificamente, alguns elementos como sendo essenciais para a formação do encômio, os quais também servem de parâmetro para a construção de uma imagem favorável: raça e cidade; família; eventos ocorridos durante o nascimento, tais como sonhos e portentos; criação; educação; atributos mentais e físicos; conquistas; ações; bênçãos externas; tempo de vida e modo de falecimento; fama póstuma; e fama dos descendentes (*Hermogenes* 15.18-17 I *apud* RUSSELL; WILSON, 1981, p.xxvii).

A ordem proposta pelos dois tratadistas é, mais tarde, retratada nos manuais de estudo da retórica, os *progymnasmata* (RUSSELL; WILSON, 1981, p.xxv). Os *Progymnasmata* de Aftônio, em especial, compunham a estrutura curricular das escolas de gramática frequentadas pela elite abonada no período primeiro moderno inglês, de modo que Milton foi formalmente instruído dentro desses pressupostos de composição (LEWALSKI, 2000, p.09-10) e os empregou na construção da imagem de seu antagonista. Aftônio também orienta acerca dos elementos estruturais da construção do caráter, separando-os em categorias específicas e seus elementos. Ao tópico da origem, cabe a menção à nação, à cidade, aos ancestrais e aos genitores; à criação, cabem as conquistas, as habilidades e as leis; às ações, cabem a mente, o corpo e a fortuna. No tópico da mente, aborda-se a coragem e a sabedoria; no do corpo, a beleza, a rapidez e a força; no da fortuna, o poder e as amizades poderosas que a figura elogiada possa ter (*Aphthonius* apud RUSSELL; WILSON, 1981, p.xxviii).

Esses elementos seguem a proposta de Menandro no que tange à organização do discurso encomiástico com vias a construir um *éthos* admirável para a figura elogiada, mas, aplicados ao texto miltoniano, fornecem os parâmetros dentro dos quais o discurso de Satã poderá se amparar para promulgar uma imagem convincente de virtude e heroísmo. Cabe citar que, para Hermógenes, o convencimento é fruto da efetividade do discurso, que está pautada especialmente na força. Da maneira como Hermógenes a descreve em *Peri ideon*, a força está presente no discurso quando o orador é capaz de empregar corretamente os dispositivos retóricos e os muitos tipos de estilos, e fazê-lo de modo que esse discurso bem estruturado corresponda às expectativas ou demandas implícitas do contexto, da audiência, da intenção, do lugar e contra quem se discursa, entre outros fatores (Hermógenes, *Peri ideōn*, 9.369-370).

A presença de força em um discurso subentende que aquelas etapas de organização do discurso e seus dispositivos retóricos, descritos tanto por Menandro quanto por Hermógenes, foram executados de maneira engenhosa e efetiva no que tange ao efeito causado na audiência. Observando o conceito de força, podemos olhar com mais clareza para as escolhas retóricas do discurso de Satã, pois, ao longo da narrativa, a personagem modifica a forma como se apresenta para seus interlocutores, não apenas fisicamente, mas principalmente via discurso.

Essas modificações denotam, de fato, qualidades como flexibilidade, agilidade, esperteza, entre outras que são necessárias ao herói homérico clássico; mas, por outro lado, também podem denunciar inconstância, malícia e fingimento. De todo modo, a adaptabilidade da personagem confere mais força ao seu discurso e contribui para que se consolide a proposta infernal de que Satã vem para desafiar um líder tirânico e libertar os rebeldes. Essa qualidade do discurso é explicada pelo fato de que a força não é uma característica descritiva

exclusivamente do discurso, mas também do orador. Ser capaz de fazer adaptações necessárias para lograr efetivo convencimento refere-se à força do engenho expressa via discursos e que contribui para que se forme a imagem de um orador forte, isto é, eficaz (Hermógenes, *Peri ideōn*, 9.370-371).

Não obstante, cabe ressaltar que Hermógenes postula que a formação da imagem se dá através de diferentes escolhas de uso de elementos retóricos em momentos específicos do discurso, mas faz distinção entre aquele caráter que é produzido ao longo do discurso e aquele que é produzido através de escolhas pontuais. A nomenclatura utilizada na tradução de Wooten (1987) emprega o termo *caráter* para descrever ambas as situações, mas cremos ser pertinente para nossa própria abordagem do texto miltoniano — e a discussão acerca da construção do caráter de Satã via discurso e pelas intervenções do narrador — que nos refiramos, a partir daqui, à construção do *caráter* alheio como construção da imagem, e à construção do *eu* via discurso como construção do *caráter* de fato, ou *éthos*. Assim o fazemos pelo fato de, no texto miltoniano, a construção da imagem de Satã ser feita através do emprego de ambos os mecanismos formadores de imagem e de caráter. Isto é, participam dessa construção tanto o narrador, com seus dispositivos de formação da imagem alheia, quanto a própria personagem, com seus dispositivos formadores do *éthos* através do discurso.

No que tange à construção da imagem alheia, Hermógenes instrui ao orador que há estilos, argumentos e palavras adequados à representação de certos arquétipos, os quais a tradição letrada já associa a ideias, argumentos e comportamentos específicos dessas figuras, como por exemplo o glutão, o general, o político, entre outros. De todo modo, a construção da imagem dessas figuras depende de decisões específicas tomadas pelo orador durante as etapas de elaboração do discurso, as quais revelarão não apenas o estilo do discurso em questão, mas também moldarão as imagens das figuras nele representadas (Hermógenes, *Peri ideōn,* 2.321).

Assim, o estilo acaba se tornando revelador de caráter, ou por denunciar as escolhas retóricas tomadas ao longo da elaboração do discurso, ou por tornar evidente as expectativas implícitas da audiência no que tange à maneira que a formação de certas figuras deve ser conduzida, conforme dita o regime discursivo no qual o discurso está inserido. A exemplo disso, Hermógenes estabelece que a formação da imagem de figuras como a da criança, da pessoa do campo e da mulher deve ser realizada por meio do emprego de um estilo revelador de simplicidade, e aponta que a argumentação baseada na comparação a animais ou plantas pode produzir um efeito de simplicidade, sendo adequada para a representação da imagem de figuras simples (Hermógenes, *Peri ideōn*, 3.323-326). Isto é, o estilo simples é revelador de

pensamentos que, a princípio, são comuns a todas as pessoas (Hermógenes, *Peri ideōn*, 3.323). Esses pensamentos, por outro lado, expõem a simplicidade da construção do argumento como algo fundamental e disponível a todos, em oposição àqueles discursos que se valem de mecanismos retóricos mais complexos e profundos, ou que exigem maior atenção e interpretação do ouvinte.

No que tange à formação do *éthos*, esta também parte do princípio de atribuir termos adequados e argumentos característicos a certas pessoas (Hermógenes, *Peri ideōn*, 2.321), mas de modo que se realize uma afirmação a respeito de si, e não do outro. Nesse processo, a formação do *éthos* se dá, em parte, por aquilo que o orador afirma sobre si mesmo e por aquilo que suas escolhas retóricas revelam sobre si. Da maneira como Hermógenes descreve os usos possíveis dos diferentes estilos, estes podem ser empregados em diversos momentos do discurso para produzir efeitos variados dentro do mesmo texto, o que subentende que o orador deve ser engenhoso e, portanto, capaz de coordenar eficazmente esses mecanismos retóricos. Assim, mesmo quando algum aspecto do caráter parece denunciar algo contrário sobre a imagem de si que o orador intenciona projetar, isso também pode ser uma estratégia formadora do *éthos*.

Em *Paradise Lost*, os discursos de Satã apresentam os acontecimentos da queda de maneira que permite reforçar sua imagem enquanto alguém cujo discurso está alinhado à justiça e à razão. Por exemplo, em alguns momentos do poema (1.124; 10.466), Satã se refere ao domínio dos Céus como uma tirania, promovendo a narrativa de que os eventos que levaram à queda foram, na verdade, uma justa resposta insurgente a esse governo tirânico e que a retaliação sofrida é, senão, opressão. Esse recurso ressalta a labuta dos rebeldes e contribui para que se leia a intervenção de Satã, com a proposta de rebeldia, como a salvação dos insurgentes.

Esse mecanismo é encontrado em *Peri epideiktikon*, que instrui que o orador ressalte as dificuldades sofridas pela população sob o governante anterior (Menandro, *Peri epideiktikon*, Treatise II, III, 378.15-20). No entanto, esse recurso não deve ser empregado de modo a maldizer o governante precedente, mas apenas para ressaltar a alegria do povo diante da chegada de um novo líder (Menandro, *Peri epideiktikon,* Treatise II, III, 378.5-20). Em dissonância a esse pressuposto[34], Satã vitupera a Deus ao apresentar como tirania o seu domínio absoluto dos Céus (*PL,* 1.120-124). Dessa maneira, Satã introduz a si mesmo como uma alternativa à tirania, promovendo sua própria imagem de salvador através de um discurso que

[34] Em que pese esta preceptiva de Menandro, sabemos que em muitos outros exemplos da própria Antiguidade ocorria o vitupério do governo anterior como parte da construção da boa imagem do novo governo; o exemplo mais contundente é provavelmente o *Panegírico* de Plínio o Jovem, que se utiliza com frequência do vitupério a Domiciano como forma de elogiar Trajano (GIESEN, 2022).

se sustenta sobre a resposta emocional da audiência diante de um cenário que provoca indignação.

Alinhado ao pressuposto de que a disposição emocional do ouvinte para com os elementos tema, argumento e orador interfere sobre sua recepção e julgamento dos fatos, (Arist. *Rhet*., II, 1378a)[35], Satã apresenta os fatos da queda como um crime contra os direitos dos rebeldes (2.38), trata a queda como algo reversível (1.631-634) e promove em si mesmo um *éthos* de probidade (2.821-824) — buscando gerar, respectivamente, indignação, esperança e devoção. No entanto, sua falsa virtude é repetidamente denunciada pelo narrador, que também compara Satã a outras aberrações da natureza. Na análise da formação do caráter de Satã, é, portanto, necessário cotejar o que personagem e narrador dizem, pois há uma tensão frequente entre suas instâncias discursivas.

Nessa dinâmica, observamos que Satã apenas tem acesso às categorias retóricas *inventio, dispositio* e *elocutio* para formar seu *éthos*, ao passo que a descrição de sua *actio* pertence a um narrador que não comunga com sua causa. À personagem, apenas é concedido selecionar o que dizer, decidir pela melhor organização de seus argumentos e estruturá-los de maneira que convença através do apelo patético. Ao narrador, cabe descrever a maneira como esse argumento é entregue ao interlocutor, mas também ao leitor. É através das intervenções do narrador que o leitor é alertado do vício oculto naquele argumento.

A todo momento, existe uma tensão entre o que Satã promove a respeito de si e a próxima intervenção do narrador que, apesar de denunciar aquela falsa imagem, também contribui para a formação de uma imagem de Satã como uma personagem de grande nuance. Temos a sensação de profundidade psicológica e emocional em Satã em grande parte porque o narrador nos permite um vislumbre de seu monólogo interior, o que não é visto em outras personagens do poema. Esse fenômeno contribui para que o leitor seja capaz de simpatizar com a personagem e se identificar com ela, visto que Satã, assim como o leitor, é uma criatura caída que agora conhece o medo e a dor.

[35] Através de escolhas tomadas nas diferentes etapas de elaboração do discurso (*inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio*) é possível obter uma resposta patética da audiência. Essa resposta emocional é útil à construção do caráter do orador, pois permite que o julgamento da audiência seja modelado conforme o emprego de estratégias pertinentes ao *páthos* e ao *éthos*, os quais Quintiliano (*Inst. Orat.*, VI, 2.8) define como sendo as duas possíveis espécies de emoções. *Páthos* diz respeito às fortes emoções e *éthos*, às moderadas, de modo que este último é tradicionalmente associado ao bom caráter, pois prevê aquilo que for recomendado pela bondade (Quint. *Inst. Orat.,* VI, 2.13). Ambos dizem respeito a possíveis modos de discursar adequados a tipos diferentes de discursos e objetivos, como Quintiliano (*Inst. Orat.*, VI, 2.9) indica: "[...] no primeiro [*páthos*], há as comoções violentas e no segundo [*éthos*], as suaves; em suma, essas impõem, aquelas convencem; essas levam à perturbação, aquelas induzem à benevolência". Assim, a resposta emocional da audiência pode ser tanto uma ferramenta para se obter um efeito discursivo quanto o objetivo final daquela argumentação.

Diante da empatia que a personagem provoca, o leitor é convidado a questionar seu próprio julgamento sobre as ações de Satã. Usamos como exemplo os versos 125-126 do primeiro livro, que emprega os termos *vaunting* e *despair*[36] na caracterização do discurso e da personagem naquele momento. É possível que, para a audiência do século XVII, a descrição do primeiro discurso de Satã (1.84-124) como uma vanglória que ocultava profundo desespero causasse apenas ojeriza e que o regime discursivo e as práticas cristãs na qual o poema estava inserido não permitissem dúvidas acerca do papel de Satã em *Paradise Lost*. No entanto, há uma tendência cada vez mais presente nos anos desde sua publicação a ler Satã como o herói do poema. Citamos como exemplo disso a recepção romântica da personagem no século XVIII (FORSYTH, 2003, p.02) e as investigações acerca do papel da personagem na narrativa como o estudo de Steadman, *The Idea of Satan as the Hero of Paradise Lost* (1976).

Tendo em vista a presença de elementos heroicos na construção da imagem da personagem, sugere-se que essa ambiguidade de sentimentos de favor e condenação gerados no leitor é um recurso que intencionalmente permite diversas possibilidades de interpretação do seu caráter. Assim, propomos que a tensão entre Satã e narrador pode ser encarada como simbólica da fragilidade do discurso diante da *actio*, mas que essa tensão também serve ao propósito de tornar o leitor desconfortavelmente ciente de sua própria vulnerabilidade ao discurso engenhoso, mesmo após ter sido alertado pelo narrador a respeito dos atos e motivos da personagem.

Nas intervenções realizadas pelo narrador, há uma denúncia do efeito patético intencionado pelo discurso de Satã. Relembramos que a *actio* da personagem está inteiramente nas mãos do narrador, mas que, ainda assim, é necessário alertar ao leitor dessas emboscadas discursivas, pois as emoções pertencem a todos os níveis de organização discursiva (Quint. *Inst. Orat.*, VI, 2.2) e podem, portanto, nublar o julgamento das ideias, da ordenação dos argumentos, e da forma como eles são descritos. Isso é percebido em *Paradise Lost* em momentos como os episódios nos quais Satã tenta convencer as figuras que encontra ao longo de sua jornada da importância de sua empreitada. Tirando vantagem da resposta patética de seus interlocutores, Satã é capaz de promover sua própria causa, aspecto que analisaremos mais detidamente no

[36] O *Cambridge Dictionary Online* define o verbo *to vaunt* como alardear ou vangloriar-se, e *despair* como um sentimento de falta de esperança, de que não há nada a se fazer para melhorar uma situação difícil ou preocupante. Essa tradução de *vaunt* se alinha às definições primeiro-modernas do termo, que eram *to brag* e *to boast* (*A Table Alphabetical,* 1613). O termo *despair*, por outro lado, ganha profundidade quando observamos seu uso na matéria escritural, pois implica que o desespero não é apenas uma falta de esperança ou de possibilidades de ação, mas um estado de espírito resultado de uma desconexão com o virtuoso e o divino: "*Want of hope; it is eyther in opinion, as when godly men thinke themselues to bee without hope in a pang of temptation, as* Dauid *did: or in truth, as in wicked men, who always want hope, and sometimes professe the want of it as* Caine*"* (*A Christian Dictionary*, 1612).

terceiro capítulo desta dissertação. Por ora, cabe apontar que, se comparada à maneira como a personagem intenciona manter uma postura contida, a resposta patética das outras personagens contribui para aumentar o efeito de fortaleza mental e consequente heroísmo que Satã vem promulgando desde o início da narrativa. Isto é, o comportamento e as respostas emocionais daqueles que estão no entorno de Satã contribuem para a formação da imagem heroica da personagem.

Na construção do seu caráter, *éthos* e *páthos* interagem com o acesso que a personagem tem aos recursos de organização do discurso. Se Satã projeta uma imagem de fortaleza mental através do discurso e passa a impressão de possuir um *éthos* benevolente, o narrador prontamente denuncia seu *páthos* e a emoção que o motiva. Essa dinâmica lança luz sobre o processo de formação do caráter de Satã, pois demonstra que este se dá dentro de parâmetros retóricos de organização discursiva, mas que esses parâmetros são divididos de maneira desigual entre personagem e narrador: Satã não é capaz de alterar a forma como suas ações são descritas, do mesmo modo que o narrador está fadado a reproduzir integralmente suas falas, por mais sedutoras ou enganosas que sejam.

Ambos são responsáveis por diferentes aspectos da formação do *éthos* da personagem e, apesar de trabalharem como um embate de vontades, os dois elementos acabam se complementando: Satã promove a própria causa e a própria persona, mas o narrador as desmascara. Um exemplo primário dessa mecânica no poema é visto no livro I: Satã promete que a força de criaturas celestiais jamais falhará, o que subentende uma vitória certa em uma possível revanche contra as forças celestes e o completo destemor por parte do líder dos rebeldes: "[...] since by fate the strength of gods / And this empyreal substance cannot fail" (*PL,* 1.116-117)[37]. O narrador revela o real sentimento por trás do discurso: dor e profundo desespero (*PL*, 1.125-126). Ou seja, há um desbanque daquilo que o discurso da personagem promove.

Por outro lado, quando Satã apela para um discurso patético, como se a paixão pela justiça o movesse, o narrador aponta os vícios de seu *éthos,* de modo a deslegitimar a credibilidade de sua causa e postura. Satã diz "[…] I abroad / Through all the coasts of dark destruction seek / Deliverance for us all!" (*PL*, 2.463-465)[38], com a intenção de mover a piedade, a gratidão e a admiração de sua audiência em seu favor, mas o narrador alerta ao leitor da malícia por trás:

> [Satan] prevented all reply:
> Prudent, lest from his resolution raised
> Others among the chief might offer now

[37] "Pois que a força dos deuses por destino / E esta empírea substância jamais cessam"
[38] "[...] que eu lá fora / Pelas costas da negra ruína êxodo / P'ra todos buscarei"

(Certain to be refused) what erst they feared
And so refused might in opinion stand
His rivals, winning cheap the high repute
Which he through hazard huge must earn
(*PL*¸ 2.467-473) [39]

A fala da personagem é uma estratégia que busca proteger a coroa a que ela almeja, e não proteger àqueles que o seguem, o que deixa evidente a ganância por trás da fala enfatuada.

Na dinâmica entre narrador e personagem, é possível perceber que a formação da imagem de Satã acontece no nível da *inventio*, mas que não se resume a ela. Através da *dispositio* e da *enuntiatio*, o argumento proposto acerca de sua índole é ampliado (BAPTISTA; LEITE, 2021, p.266). Por outro lado, as escolhas organizacionais do discurso de Satã são afetadas pelas intervenções do narrador, como se ambos estivessem envolvidos em um elaborado xadrez retórico do qual o leitor é testemunha e juiz.

No entanto, cabe ressaltar que todos esses mecanismos e a interação entre eles foram primeiramente pensados e ali colocados pelo poeta. Assim, através da tensão constante entre esses dois elementos específicos do texto, o leitor pode reconhecer o embate emocional e espiritual entre aquele que tenta e aquele que resiste. Isto é, a batalha espiritual descrita pelo profeta Paulo na sua carta aos Efésios, para a qual o cristão deve revestir-se da armadura de Deus (*Efésios*, 6: 10-18), é expressa não apenas através do tema do poema, mas também pela interação de seus elementos retóricos.

O discurso de Satã não é capaz de rebater os desbanques promovidos pelo narrador contra seus argumentos, de modo que permanece uma tensão entre aquilo que a personagem projeta e aquilo que o narrador afirma sobre ela. O narrador oferece ao leitor aquilo que não está sendo dito pelo orador em questão (Satã), intervindo diretamente sobre a *actio* — aspecto do discurso sobre o qual Satã não tem controle. A preceptiva de Hermógenes, citada anteriormente, a respeito da adequação dos argumentos às figuras representadas, também se aplica aos comportamentos dessas figuras, de modo que há uma proposta de interpretação subjacente às ações de Satã.

Esse pressuposto é desenvolvido por Fraunce em *The Arcadian Rhetorike* (1588). Nele, o tratadista apresenta a retórica como sendo composta de duas partes, elocução e pronúncia. Esta dá conta de aspectos relativos à entrega do discurso ao público; aquela, dá conta de aspectos relacionados à invenção, elocução e disposição. O tratadista as apresenta como etapas cronológicas de elaboração do discurso e afirma que um texto está pronto para ser

[39] "O monarca, frustrando toda a réplica, / Prudente, ou não fossem do arrojo / Outros dos principais voluntariar-se / (Certos de escusa) ao que antes receavam; / E assim escusos fossem em alvitre / Seus rivais, pechinchando a cara fama / Que ele por alto custo há-de ganhar".

entregue ao público após passar por um processo de ornamentação que lhe confere beleza. No entanto, é na descrição de aspectos da pronúncia que Fraunce explora as possibilidades de utilização do *affectus* para complementar ou evidenciar os mecanismos retóricos empregados ao longo do discurso, seja via uso da voz ou de gestos e ações.

A beleza à qual Fraunce se refere, a qual precede e permite o momento da *actio*, está ligada à harmonia entre os elementos do discurso, mas também à sua adequação ao contexto de recepção, noções que muito se aproximam daquilo que Hermógenes descreve como força. Esta, que envolve empregar mecanismos retóricos adequados ao contexto para se atingir o máximo de eficácia, em Fraunce, é chamada de bravura (*braverie*) e consiste no uso de tropos e figuras que dão caráter ao texto e constroem seu estilo (Fraunce, *Arcadian Rhetorike*, II, 1). De modo geral, ambas as noções promovem a ideia de que um discurso que é adequado às necessidades do contexto de sua recepção e que emprega de maneira engenhosa os mecanismos retóricos é um discurso potente.

No que tange ao momento da enunciação, Fraunce a introduz como sendo composta por elementos relativos à fala e à ação. Com relação à fala, o emprego de uma voz que busca o equilíbrio entre um tom alto e um tom baixo é responsável por complementar e amplificar certos recursos retóricos presentes no discurso — ou arruiná-los, se for utilizada de maneira errônea. Diante da quebra de decoro no emprego da voz, o *éthos* do próprio orador é impactado negativamente: "[...] as the one [um tom baixo demais] disgraceth all contention and earnest speech, so the other [um tom elevado demais] bewraieth a brawling disposition" (Fraunce, *Arcadian Rhetorike*, II, 1)[40].

Subentende-se que o emprego de uma voz baixa durante todo ou maior parte do discurso é incapaz de transmitir assertividade na argumentação, e menos ainda de sustentar um discurso sincero, pois não comunica com eficácia a veracidade e a relevância do argumento. Por interferir negativamente na força do discurso, essa voz ineficaz também afeta a construção do *éthos,* que pode passar a impressão de fraqueza ou de que o orador é incapaz de sustentar um argumento ou defender uma causa.

Por outro lado, utilizar um tom de voz elevado demais durante a maior parte do discurso, faltando com o cuidado em empregá-lo com moderação em ocasiões oportunas, pode conferir ao *éthos* um aspecto belicoso e, portanto, passional. Esse *páthos* inflamado, por sua vez, indica a prevalência das emoções desmedidas sobre o uso da razão, o que impede que o

[40] "Assim como um [tom baixo demais] desfigura toda a contenção e seriedade do discurso, também o outro [tom elevado demais] denuncia uma atitude belicosa" (Tradução nossa).

orador tome decisões ou se comporte de maneira moderada. Dessa maneira, o ideal é que a voz empregada seja sempre cambiante, por ser mais agradável aos ouvidos e por exigir menos do orador.

Em *Paradise Lost*, essa adaptabilidade da qual tanto Fraunce quanto Hermógenes falam é vista nas diferentes formas que Satã se apresenta para seus interlocutores e possíveis aliados. Esse estado constante de mudança afeta a percepção que se tem do *éthos* da personagem, mas também interfere na maneira como o narrador a representa. Por trás da escolha de palavras para representar a personagem, está o princípio de adequação do discurso ao argumento que se deseja promulgar, mas também ao contexto da recepção. Essa escolha expõe que tipo de imagem o narrador intenciona construir para a personagem, a qual precisa levar em conta a maneira como Satã desafia os pressupostos de heroísmo para a épica Cristã, mas também como ele apresenta características do heroísmo épico clássico.

De modo a estabelecer parâmetros, delimitamos algumas das associações entre diferentes tons de voz e emoções que Fraunce oferece ao longo do segundo livro do tratado: uma voz estridente pode indicar rudeza e grosseria, mas também ira e amargura; uma voz de tom elevado e produzida com a boca bem aberta, arrastando as vogais, é útil para a expressão de calamidade. Assim, quando o narrador escolhe descrever algumas das falas de Satã como "vaunting aloud" (*PL*, 1.126); "he called out so loud that all the hollow deep / Of Hell resounded" (*PL*, 1.314-315); "[Satã] with high words that bore / Semblance of worth, not substance" (*PL*, 1.528-529)[41], entre outras que, respectivamente, enfatizam sua *hubris*, sua força e sua enganação, essas escolhas geram expectativas sobre qual tipo de caráter a personagem representa.

Ainda, essas descrições inserem a construção da imagem da personagem naquelas balizas estabelecidas por Fraunce sobre como atingir certos efeitos patéticos no discurso. As orientações do tratadista se referem, primeiramente, ao discurso falado. No entanto, elas fornecem os parâmetros dentro dos quais o narrador, em *Paradise Lost*, é capaz de descrever a afetação emocional alcançada pelo discurso de Satã. Isso, tendo em vista o contexto de recepção do poema e as expectativas acerca do papel de Satã dentro do mito cristão, contribui para a construção de uma imagem de dissimulação e vilania da personagem. No entanto, para enfatizar essa dissimulação, o narrador precisa, primeiro, conceder à personagem a possibilidade de aparentar ser dotada de alguma virtude.

[41] "Assim falou, co'alarde"; "Chamou num grito e o fundo infernal / Ressoou"; "Com ditos cheios de honra / Na forma não na essência".

Por exemplo, no primeiro livro, Satã discursa para as hordas infernais que se reúnem mediante seu chamado após a derrota. A personagem é descrita tentando começar seu discurso três vezes e falhando nas três. Ela tenta segurar as lágrimas, mas também falha em contê-las. As tendo, por fim, dominado, Satã emite suas primeiras palavras entre muitos suspiros: "Thrice he assayed and thrice, in spite of scorn, / Tears such as angels weep burst forth. At last / Words interwove with sighs found out their way" (*PL*, 1.619-621)[42]. A descrição oferecida pelo narrador corresponde à orientação de Fraunce acerca da representação do sentimento de pena e lamentação, que consiste em utilizar uma voz cheia, soluçante e interrompida (Fraunce, *Arcadian Rhetorike*, II, 2), o que contribui para que, naquele momento, Satã aparente ser um líder pio.

Ainda, quando descreve a voz da personagem como ressoando por todo o vazio do inferno, o narrador confere mais potência à fala de Satã, o que faz com que o chamado "Awake! Arise, or be for ever fallen!" (*PL*, 1.330)[43] se torne uma ordem. Esse tom elevado também reforça a força da personagem e projeta com ainda mais ênfase a sua imagem de liderança, especialmente diante do efeito que aquela ordem causa sobre seus seguidores: "They heard and were abashed and up they sprung" (*PL*, 1.331)[44].

Por outro lado, quando encontra o rei do caos, Satã afirma ser alguém inócuo, cujo propósito é unicamente vingar aqueles que sofrem sob o domínio de Deus: "I come no spy", "Alone and without guide, half lost, I seek", "Yours be th'advantage all, mine the revenge!" (*PL*, 2.970/975/987)[45]. Essa suposta humildade e docilidade que Satã sustenta é desafiada pelo prefácio da entrega desse discurso, que diz "T'whom Satan turning *boldly*" (*PL*, 2.968)[46].

O adjetivo aqui destacado indica assertividade e destemor, apesar de Satã introduzir seus planos ao rei do caos com cautela e omissão, posto que não são feitas menções às promessas de melhores ares e de reconquista que fizera aos rebeldes. Ao rei do caos, Satã promete devolver o território que lhe fora tomado com a criação daquele novo mundo. Essa omissão intencional, que não teme ser descoberta, e a promessa ousada se alinham mais à caracterização feita pelo narrador do que à forma como Satã se apresenta. A personagem emprega uma voz que intenciona lisonja e docilidade, mas que, posta ao lado da fala do narrador, revela conter planos dissimulados.

[42]"Três vezes quis, e três vezes ao escárnio / Lágrimas que anjos choram irromperam. Entre suspiros enfim acha palavras."
[43] "Levantai-vos do pasmo ou caí nele."
[44] "Ouviram, e pejosos se lançaram / Num voo"
[45] "Espião não sou"; "Só, e sem guia, vou, meio perdido"; "Será vosso o proveito, meu o saldo."
[46] "A quem Satã com venta ousou."

Assim como a voz deve acompanhar a evolução do discurso, também o corpo deve se adequar ao texto e à voz, executando movimentos com gravidade e decência, mantendo-se de pé e aprumado, como ordena a natureza. Gesticulação em excesso, movimentos espalhafatosos ou fastidiosos condenam o discurso ao ridículo (Fraunce, *Arcadian Rhetorike*, II, 3). Por esse motivo, de modo a alcançar uma impressão de modéstia, é preciso manter a cabeça e o olhar baixos (Fraunce, *Arcadian Rhetorike*, II, 4), o que complementa o emprego de uma voz contrita de modo a obter o efeito máximo de modéstia do orador.

De maneira similar, chacoalhar a cabeça está vinculado à indignação, ao luto e, às vezes, à compaixão; um aceno pode significar permissão, aceite ou concordância; mas, gesticular com frequência, usando apenas a cabeça, é desaconselhável, pois a cabeça é o lugar de maior expressividade do corpo, especialmente o rosto. Nele, os olhos têm papel crucial em ilustrar quaisquer mecanismos retóricos ou paixões da mente, de modo que o restante da face precisa ser agradável de se olhar e bem composto, para que os olhos tenham destaque (Fraunce, *Arcadian Rhetorike*, II, 4). Essa expressão de moderação também se aplica aos outros membros do corpo, de modo que o próprio corpo do orador se torna um espaço no qual os mecanismos retóricos do texto são manifestados. Esses recursos são representados via fala e gestos, mas também são complementados e acentuados por eles, ao ponto de o corpo do orador se tornar um mecanismo retórico em si mesmo.

Em *Paradise Lost*, o processo que ilustra o discurso e ação como sendo fundamentalmente complementares é desafiado diante da separação entre emissor do discurso e emissor das ações. O efeito causado é de constante tensão entre a veracidade e a efetividade do que é dito por Satã, diante das intervenções do narrador acerca do argumento por trás dos gestos. Apesar disso, essa tensão não desonera Satã enquanto orador, pois cria-se uma ilusão de profundidade, mas também desconfiança. À medida que a profundidade permite projeção e empatia, a desconfiança proporciona cautela, haja vista que as ações e o tom de voz da personagem com frequência não correspondem às propostas de seu discurso. Dessa forma, o que deveria configurar uma falha no processo de elaboração do texto acaba se tornando uma profícua ferramenta didática que se vale especialmente de modelos de heroísmo épico clássico e escritural para executar suas lições.

No item a seguir, oferecemos um panorama dos pressupostos vigentes no gênero épico para a construção do caráter do herói, apontando esses aspectos conforme presentes na poesia épica clássica, mas principalmente a maneira como eles foram recebidos e adaptados pela tradição épica bíblica. Quando necessário, indicaremos como esses mecanismos são utilizados na construção do caráter de Satã em momentos específicos do poema. Com isso,

argumentaremos que certos mecanismos de construção do heroísmo são empregados de maneira a criar uma imagem heroica para Satã e seus discursos e ações.

2.3. O caráter do herói épico bíblico.

Segundo Curtius (1979, p.174), o herói é um ideal humano que corresponde ao valor fundamental da nobreza de corpo e alma, a qual esse herói expressa através de suas realizações. Sua grande virtude é o domínio de si, e sua vontade é direcionada para o poder, para a responsabilidade e para a audácia, de modo que esse herói pode ser representado ocupando posições de liderança ou como guerreiro (SCHELER *apud* CURTIUS, 1979, p.174). Seguindo a esteira da definição oferecida por Curtius, Nagy (2017, p.09) propõe que herói é um construto da poética antiga por meio do qual são exploradas certas pulsões humanas, sendo a épica em si o veículo e o herói, a mensagem (NAGY, 2017, p.13).

Nagy (2017, p.32) explora a ideia do herói como o veículo de uma mensagem através da análise das figuras de Aquiles e Odisseu, justificando a escolha dessas duas personagens pelo fato de estarem inseridas no mesmo tempo histórico (o século IV a.e.C.) e, portanto, pertencerem ao mesmo regime discursivo. Em Aquiles, Nagy destaca a sua escolha de uma morte violenta em vez da vida, em prol de angariar glória pessoal; também ressalta seus princípios sólidos e de valores que não se corrompem, seja por necessidade pessoal ou para salvar seu povo. Nagy observa que Aquiles é lamentoso por não conseguir perdoar a si mesmo por ter permitido a morte de Pátroclo, mas também é irascível, pois sua ira amiúde é comparada à ira do próprio Zeus.

No que tange a Odisseu, Nagy (2017, p.35) dá destaque à possibilidade de interpretação da personagem como sendo tanto oposta quanto complementar a Aquiles, por ser um mestre em estratagemas, ao passo que Aquiles obtém conquistas através de sua proeza marcial física. A complementaridade de que Nagy fala evidencia a maneira como certos elementos do heroísmo são compartilhados por figuras heroicas de obras distintas e como um modelo de herói proporciona a base sobre a qual outras figuras heroicas podem ser construídas. Em Aquiles, podemos observar o heroísmo presente na representação da morte nobre como sendo preferível à vida; o desejo de obter glória pessoal através de grandes conquistas; a integridade ética vista na expressão de virtudes como coragem e justiça; mas também na existência de uma ira que tanto sustenta a personagem quanto a isola da sociedade, por aproximá-la de comportamentos animalescos (NAGY, 2017, p.32). Em Odisseu, o destaque é dado à maneira como a personagem incorpora a noção de retorno ao lar, ou *nostos*, que

simboliza um retorno do Hades ou a imortalização após a morte (NAGY, 2017, p.35), numa espécie de metáfora para o próprio perpetuamento das ações daquele herói na história da humanidade. Essa eternização se contrapõe ao que Nagy (2017, p.53) afirma ser o elemento fundamental para a constituição do herói, a humanidade ou mortalidade, visto que a gravidade da morte só pode ser plenamente apreciada por aqueles que estão sujeitos a ela.

Toohey (2004, p.09) elenca outros elementos que também estão presentes na formação da imagem do herói, a começar por sua origem e atributos. Um herói épico era alguém superior em *status* social e tipo físico, cujas habilidades para lutar, coragem e inteligência os destacavam dos demais. Ainda que a virtude seja um aspecto essencial na formação da imagem de heroísmo, o herói não necessariamente será virtuoso logo no começo da narrativa, como Toohey (2004, p.10) exemplifica através do épico sumério de *Gilgamesh*. No entanto, o herói passa por um momento que Toohey (2004, p.10) descreve como uma espécie de maturação moral diante da sociedade, isto é: após todos os episódios que protagoniza, ele deve ter evoluído para compreender seu dever para com a sociedade e com os deuses.

Tendo em vista o contato da épica com a tradição letrada cristã e a incorporação de características da épica clássica ao desenvolvimento da épica escritural, o herói enquanto elemento textual passa a ser uma arena para que se discutam certas noções de virtude e vício componentes do heroísmo (STEADMAN, 1967, p.05-06), mas também um modelo moral para a sociedade. Steadman (1697, p.04) utiliza Davenant e Dryden para afirmar que é pressuposto do gênero que o herói seja representado de maneira agradável e também que se salientem as suas virtudes, como sua magnanimidade, constância, paciência, piedade e qualquer outra característica que o poeta confira a ele, de modo a estimular a emulação daquelas virtudes por parte do leitor. Assim, na construção do caráter de Satã, cabe analisarmos a recepção de preceptivas clássicas sobre o heroísmo, bem como a maneira como elas se adaptam à função de representar o inimigo da humanidade. Percebemos que do ponto de vista teológico, nesse encontro, o emprego de mecanismos pertencentes à representação do heroísmo salienta a ausência de virtudes da personagem enquanto elemento narrativo que se vale desses mesmos modelos heroicos para construir sua imagem.

Essa ausência de virtudes é a espinha dorsal dos eventos protagonizados por Satã. Toohey (2004, p.09) elenca dois motivos pelos quais um herói épico luta: o desejo de fazer jus à admiração nele depositada pela sociedade e a ânsia de lograr para si glória imortal. O chamado impulso heroico que move o herói a iniciar eventos desafiadores é observado em Satã, à medida em que a personagem demonstra o desejo de angariar glória e poder eternos, como visto em sua

máxima "Better to reign in hell, than serve in heaven" (*PL,*1.263)[47]. Satã não expressa um senso de dever para com os seus, similar a *Gilgamesh* que, no exemplo de Toohey (2004, p.10), vivia à parte da sociedade por conta de sua arrogância. No entanto, diferentemente de Satã, Gilgamesh alcança a maturação moral ao final do poema, ao passo que Satã escorraça qualquer possibilidade de evolução logo no início do poema:

> "[…] Farewell, happy fields
> Where joy forever dwells: hail horrors, hail
> Infernal world, and thou profoundest hell
> Receive thy new possessor: *one who brings*
> *A mind not to be changed by place or time.*
> The mind is its own place, and in itself
> Can make a heaven of hell, a hell of heaven."[48]
> (*PL,* 1.249-255, grifo nosso)

Enfatizamos que a promessa de imutabilidade de Satã se refere primariamente ao aspecto mental e, portanto, ao seu argumento discursivo. No entanto, no que tange ao aspecto físico, a personagem não é capaz de cumprir essa promessa, pois até mesmo sua força divina já começa a decair logo no início da narrativa. Satã tem controle sobre o discurso, mas não sobre os impactos do ambiente externo e das intervenções do narrador na sua imagem. Esse fenômeno adianta a premissa básica da construção da imagem de Satã, na qual, apesar de aparentar ser dotado de qualidades que podem ser lidas como heroicas dentro de um contexto épico clássico, para a épica escritural em que *Paradise Lost* está inscrito, Satã não pode ser considerado o herói[49] da humanidade.

De fato, a personagem é introduzida logo no início do poema como o grande inimigo da humanidade: "Who first seduced them [Adão e Eva] to that foul revolt? / Th'infernal Serpent.

---

[47] "Melhor reinar no inferno que no Céu / Servir"

[48] "Adeus campos / Que o gozo sempre habita, ave horrores, / Mundo infernal, e tu profundo Inferno / Recebe o novo dono, o que traz / Mente por tempo ou espaço não trocável. / A mente é em si mesma o seu lugar, / Faz do inferno Céu, faz do Céu inferno."

[49] Neste ponto, a ambiguidade do heroísmo de Satã deixa ver, por outro lado, a evolução do herói enquanto conceito, a depender do contexto histórico, social e político, já discutida por Luzán em sua Poética (1737): "[...] será bien observar de mas cerca la notable diversidad que hay entre la Iliada de Homero, y la Eneida de Virgilio, quanto á las costumbres, y lo que otros llaman *caracter* proprio de las personas principales de uno y otro Poema; [...]. [Homero] escribó en tiempo que las costumbres no estaban aun bien formadas: el mundo era todavia, digamoslo asi, muy joven para poder tener Príncipes de cabal perfeccion: ni el Poeta tenia entonces para la formacion de su heroe otro exemplar ni modelo que el de la virtud de Hercules, de Theseo, ú de algunos otros personages de los primeros tiempos, que habian sido célebres en el mundo solamente por sus grandes fuerzas, y desmesurada corpulencia. No habia aun en la historia, ni en otros libros rastro alguno de virtud moral; y como los hombres no conocian entonces mayores enemigos que los monstruos y las fieras, no necesitaban de otra cosa que de robustéz de miembros, y vigor de brazos para blasonar de heroes, ignorando que habia otros enemigos mucho mas temibles, que eran sus proprias pasiones y deseos: y la moderacion y la justicia no eran aun virtudes muy conocidas en un siglo tan bozal y tosco. Al contrario Virgilio, que como hemos dicho, vivió en un siglo mas culto, pudo y debió formar su heroe con mas ventajas que el de Homero: [...] por lo qual exentando á su heroe de las imperfecciones de Achiles, hizole por extremo justo, piadoso, afable y valeroso." (IGNACIO DE LUZÁN, *La Poetica*, 1.5, 1737).

He it was whose guile / Stirred up with envy and revenge deceived / The mother of mankind [...]" (*PL*, 1.33-36)[50]. Desde o princípio, o leitor é alertado sobre quem Satã de fato é, para que observe com cautela a imagem de heroísmo clássico que Satã aparenta. Assim como os heróis homéricos, a personagem apresenta o desejo de glória pessoal e poder e ocupa uma posição de liderança sobre os rebeldes caídos; Satã ainda aparenta fortaleza mental por se resignar a embarcar na jornada de redenção dos rebeldes, e sua capacidade de realizar essa tarefa é respaldada pela força e proeza militar com as quais a personagem conta; essas características todas fazem parte do acervo de qualidades possíveis na formação de uma imagem de heroísmo (NAGY, 2017, p.32) e contribuem para que Satã seja capaz de sustentar uma imagem de herói, contanto que lido como um exemplo de heroísmo dentro dos moldes clássicos.

Por outro lado, quando consideramos a matéria de *Paradise Lost,* é razoável dizer que Satã muito se aproxima do anti-heroísmo que Monette (2013, p.207-208) descreve como sendo a disposição para empregar táticas desprezíveis e não convencionais para conseguir algo em interesse próprio. Nesse cenário, certas qualidades heroicas relativas à temática militar existem em consonância à capacidade de agir de maneira condenável. No entanto, certas virtudes cristãs que são fundamentais para a construção do heroísmo nessa tradição estão ausentes, como a sabedoria, a temperança, a fortaleza de espírito, o amor a Deus e ao próximo, entre outras discutidas por São Tomás de Aquino no primeiro item das *Quaestiones Disputatae de Virtutibus*. Satã é um líder de guerra que busca a glória pessoal e se submete a diversos perigos ao longo de sua jornada para obter êxito, o que o torna uma figura adaptável assim como o herói Odisseu. No entanto, essa mesma flexibilidade é empregada para promover o mal da sociedade em benefício próprio da personagem. Esse anti-heroísmo é percebido de maneira simbólica nas muitas formas que Satã assume para poder se infiltrar no Paraíso e enganar Eva, mas também em momentos da narrativa que dialogam com aspectos da origem do herói.

Tão relevante quanto a origem desse herói são os frutos de suas ações. Em um estudo comparativo sobre poesia épica medieval, Monette explora esse e outros temas comuns à representação da origem de heróis épicos presentes em poemas épicos Indo-Europeus. Monette (2013, p.35) salienta o extenso contato com a produção literária épica do período clássico como fator determinante para a consolidação de certos mecanismos da formação da imagem heroica. Por exemplo, o autor aponta que são comuns aos mitos de origem do herói elementos de anormalidade no que tange à sua concepção, nascimento e juventude, e afirma que esses eventos

[50] "Quem os levou primeiro à transgressão? / A Serpente infernal; pondo na astúcia / Vingança e inveja, enganou / A mãe da humanidade".

servem ao propósito de separar o herói do resto das personagens da narrativa. Promovem, ainda, uma sensação de interferência do destino, que escolheu aquele herói desde seu nascimento para o cumprimento de algum propósito (MONETTE, 2013, p.29) que é expresso através de suas ações. Dentro da temática do nascimento, Satã é responsável por dar origem a Pecado e Morte, duas criaturas que sabidamente contribuirão para o sofrimento da humanidade e que pavimentarão o caminho primeiro trilhado por seu criador, conforme comanda a vontade dos Céus:

> [...] soon after when man fell,
> Strange alteration! Sin and Death amain
> Following his track, such was the will of heaven,
> Paved after him a broad and beaten way
> Over the dark abyss, whose boiling gulf
> Tamely endured a bridge of wondrous length
> From hell continued reaching the utmost orb
> Of this frail world; by which the spirits perverse
> With easy intercourse pass to and fro
> To tempt or punish mortals, except whom
> God and good angels guard by special grace.
> (*PL*, 2.1023-1033)[51]

Assim, apesar de Satã, Pecado e Morte terem protagonismo narrativo ao cumprirem o papel que lhes foi conferido pela vontade dos Céus, isso não os coloca como os heróis dos planos divinos. Pelo contrário, essas figuras acabam sendo o parâmetro pelo qual os maus serão julgados e punidos.

Monette (2013, p.35) indica ainda que não é incomum que o herói tenha origem divina ou semidivina e oferece como exemplo disso a *Ilíada*, na qual todas as personagens mais relevantes possuem algum tipo de parentesco divino. Cita, também, o mito de Hércules, cuja força fantástica é proveniente do período extenso que Zeus dedicou à sua concepção. No processo de impregnação que dará origem ao herói, é possível que a figura impregnada tenha sido enganada ou subjugada por um deus que assumiu a forma de um homem ou de um animal, ou até mesmo de algum ente próximo (MONETTE, 2013, p.37). É possível observar a exploração dessa temática na relação incestuosa entre Satã e Pecado. Pecado é filha de Satã e concebe com ele a Morte. A concepção de ambos ocorre à revelia da vontade dos céus, mas sua existência ainda serve ao propósito divino. A descrição das condições que permitem o nascimento de Pecado enfatiza que sua figura é inteiramente fruto das maquinações internas de Satã (*PL* 2.474-767), o que faz subentender que, para a épica escritural miltoniana, a presença

[51] "Seguido à queda do homem, / Estranha alteração! Já Pecado e Morte / Atrás dele, assim mesmo o quis o Céu, / Calçaram um caminho comum e amplo / Sobre o negro mar, cujas águas bravas / Amansaram ao jugo de ancha ponte, / Do inferno dando ao mais remoto orbe / Do frágil globo; andam nela espíritos / Perversos cá e lá com fácil troca / A tentar ou punir mortais, excepto / Quem Deus e anjos bons guardam em favor".

do sobrenatural na concepção de algo cuja existência não é abençoada pelo divino só pode dar origem a aberrações.

Satã reencontra Pecado após a derrota sofrida para as forças celestiais, mas dela não se lembra, ao que Pecado diz: "[...] shining heavenly fair, a goddess armed / Out of thy head I sprung: amazement seized / All the host of heaven; back they recoiled afraid / At first, and called me Sin" (*PL*, 2.757-760)[52]. É simbólico que Pecado tenha nascido inteiramente do pensamento de Satã, pois sua origem ata a influência da personagem à capacidade de discernimento ao realizar escolhas que podem aproximar ou afastar o homem do divino, de modo a anuviá-la e promover esse afastamento. Como discutido no primeiro capítulo desta dissertação, a razão é elemento fundamental no processo de restauração da humanidade em Cristo, pois habilita o homem a se portar de maneira que o aproxime do divino, tanto individual quanto socialmente[53]. O nascimento de Pecado e a função que ela e Morte cumprirão no que tange ao futuro da humanidade no divino assinalam a presença desse aspecto da teologia miltoniana na composição do tecido teológico do poema. Pecado e Morte são os dois grandes inimigos (*grand two foes*) que Cristo, o herói escolhido pelo Pai, está encarregado de derrotar em *Paradise Regained*. Assim o é, pois Pecado e Morte pavimentam o caminho trilhado pelas potestades que atormentarão cada vez mais a humanidade e a conduzirão para longe do divino (*PL*, 2.1024-1032)

Por outro lado, a concepção de Pecado e de Morte são as raras instâncias em *Paradise Lost* nas quais um nascimento é referenciado, e as únicas nas quais esse processo canibalesco é descrito em detalhes que causam nojo e horror. O aspecto gráfico desse momento narrativo confere peso à formação da imagem de Satã, posto que as suas únicas criações são afrontas à natureza e que intencionam dominá-la e destruí-la. Pecado e Morte são o legado maldito de Satã para a humanidade, de modo que, em se tratando do mito cristão, o relato dos feitos de Satã não poderá ser um que celebre seu heroísmo ou um que o permita retornar ao antigo lar após findar sua jornada. Na conversa entre Pai e Filho no livro III, fica evidente que a redenção está fora do alcance de Satã (3.130-132), de modo que, para a épica cristã, não há *nostos* (NAGY*,* 2017, p.34) para a personagem, pois ela jamais poderá morrer e renascer em Cristo.

[52] "Então eu também celeste, / Deusa armada, rompi e um grande assombro / Tolheu do Céu as hostes; dúbias logo / Se afastaram, chamando-me Pecado". A descrição que marca o nascimento de Pecado oferece um nada sutil aceno ao nascimento de Atena, narrado Hesíodo na *Teogonia*: "Ele da própria cabeça gerou a de olhos glaucos / Atena terrível estrondante guerreira infatigável / Soberana a quem apraz fragor, combate e batalha" (*Teogonia,* 924 - 926).

[53] Milton aprofunda a discussão sobre o papel da razão na restauração da humanidade na abertura de *The Tenure of Kings and Magistrates,*1991 [1650].

Ainda sobre a origem do herói, Monette (2013, p.38-39) indica que complicações no nascimento são um mecanismo comum às literaturas heroica e mítica, utilizado para reforçar a ideia de que aquele indivíduo não é completamente deste mundo e que gerá-lo é uma tarefa tão difícil quanto trazê-lo para o meio dos mortais. Por exemplo, Monette (2013, p.38) cita o nascimento de Atena, que irrompe da cabeça de Zeus; Afrodite, que nasce do sangue da castração de Cronos; e o próprio Cristo, que é concebido por uma virgem.

Sendo esse nascimento um *tópos* fundamental na construção do caráter do herói, observamos que, na construção de seu *éthos*, Satã tenta conduzir a narrativa acerca de sua própria origem. Desse modo, a personagem confere mais peso ao seu argumento por meio do controle da narrativa e promove, também, uma imagem de líder independente por natureza. Em um discurso diante das hordas de rebeldes ainda no céu, Satã nega ter sido criado e promove a ideia de que deu origem a si mesmo. O anjo Abdiel faz um apelo aos rebeldes que parem a rebelião e relembrem que foram feitos pelo criador de todas as coisas enquanto ainda há tempo, mas Satã rebate a noção de criação e questiona a veracidade dela:

> That were formed then say'st thou? And the work
> Of secondary hands by task transferred
> From Father to His Son? Strange point and new!
> Doctrine which we would know whence learnt: who saw
> When this Creation was? Remember'st thou
> Thy making while the Maker gave thee being?
> We know no time when we were not as now,
> Know none before us, self-begot, self-raised
> (*PL,* 5.853-860)[54]

Satã defende a ideia de que o Criador não teve participação em sua origem, o que o livra da hierarquia inerente a ter sido criado por Deus e confere mais peso ao discurso de liberdade que a personagem tenta promover. No entanto, ao defender que não foi criado, mas que deu origem a si mesmo, Satã acaba por se remover do plano divino, no qual todas as coisas contribuem para a glória de Deus. Isso não apenas configura uma sugestão herética, mas também contribui para que, no contexto da épica escritural, Satã não possa ser considerado o herói escolhido por Deus.

A tentativa da personagem de controlar a narrativa acerca de sua origem emprega novas estratégias de argumentação conforme demanda o contexto. Por exemplo, ao justificar a série de escolhas e ações que tiveram por consequência a queda, Satã argumenta que fora originalmente criado assim, contradizendo sua afirmação anterior: "[...] pride and worse ambition threw me down / Warring in heaven against heaven's matchless king: / Ah wherefore!

[54] "Que somos criação dizes? E obra / De subalternas mãos, adjudicada / Ao Filho p'lo pai? Estranha tese e nova! / Doutrina decorada se estudada! / Quem viu tal criação? Recordas tu / O molde, quando o oleiro pôs o barro? / Não sei ser em tempos quem não sou, / Nem de alguém a mim prévio, autogênitos".

he deserved no such return / From *me, whom he created what I was* / In that bright eminence" (*PL*, 4.40-44, grifo nosso)[55]. Com isso, Satã promove a ideia de que suas ações são justificadas pela vontade da própria coisa contra a qual ele investe, pois ela mesma o trouxera à existência com aqueles vícios. Sua origem ganha um tom trágico e sua tarefa, de se apresentar como adversário de Deus e suas obras, se assemelha à de Sísifo, por ser uma força que o impele e que jamais o deixará descansar. No entanto, quando é conveniente para a construção de sua imagem que Satã não tenha sido criado e que, por conta disso, esteja respaldado em desafiar a hierarquia celestial, a personagem prontamente adota outra postura.

Por outro lado, o fato de a personagem estar fadada a contribuir para a glória final dos céus, independentemente de quantas conquistas obtenha, aponta para uma intervenção da vontade divina em sua narrativa pessoal e nos permite ler suas ações como as de um ator que interpreta seu papel em uma peça cujo final já está escrito. Nisto sim, o heroísmo de Satã dialoga com aquele do herói clássico. Por exemplo, Eneias é impelido pelos deuses a deixar Dido e retomar sua jornada com a finalidade de fundar a nova Roma (Verg., *Eneida*, IV, 222-284), permitindo que o leitor se questione a respeito do que teria ocorrido caso Eneias tivesse optado por permanecer com Dido. Para a teologia cristã, esse tipo de questionamento não possui espaço, pois mesmo o maligno contribui para a certeza da glória final de Deus (*PL,* 2.385-386; 3.130-134). Ainda assim, de maneira similar a Eneias, Satã não é capaz de abandonar sua própria jornada e buscar a redenção, pois a Graça de Deus não lhe foi concedida (*PL*, 3.131-132).

A interferência do destino, as condições excepcionais da vinda do herói ao mundo e sua ancestralidade duvidosa de certo modo dão vênia ao herói para agir de maneira muitas vezes extrema (MONETTE, 2013, p.46), pois ele está fadado a seguir sua natureza. No caso de Satã, isso é expresso através da tentativa de controlar a percepção da própria imagem; da negação de sua origem em um momento, e da culpabilização dessa origem em outro. A noção de que a origem divina do herói respalda ou escusa suas ações mais inconsequentes é interessante para a construção do caráter de Satã, pois esse heroísmo permite e justifica as artimanhas empregadas com o propósito de causar a queda da humanidade. Longe da esfera dele, porém, as investidas de Satã contra o reino dos céus e contra a humanidade caem no espaço da rebeldia condenável.

[55] "Avidez e orgulho me abateram / Em guerra no Céu contra o rei sem par. / Ah por quê! Troco assim não merecia / De mim, a quem à luz da eminência / Deu o ser".

O heroísmo de Satã não apresenta certos *topoi* tradicionais da formação da história do herói. Percebe-se isso na falta de menções a feitos maravilhosos, na infância ou juventude, que o coloquem à parte da sociedade ou ocupando um papel especial dentro de alguma profecia, que é a formula empregada para representar Cristo em *Paradise Regained.* Essa ausência salienta o não pertencimento da personagem à categoria heroica da poesia épica escritural, justamente por tratar de aspectos que enfatizam elementos relacionados à humanidade e mortalidade do herói (NAGY, 2017, p.53-54), algo que Satã não possui.

Faltam, também, episódios por meio dos quais Satã prova sua força e bravura através da matança de alguma besta (MONETTE, 2013, p.74), pois ele mesmo é a besta que deverá ser derrotada pela semente de Eva (*PR*, 1.50-56). De fato, a única instância em que vemos a personagem em um cenário de confronto armado é durante o relato da guerra nos céus nos livros V a VIII. Isso pode ser explicado pela tendência da épica escritural a favorecer a representação do conflito espiritual em vez do combate físico e descrevê-lo em termos marciais que enfatizem as armas espirituais do herói cristão (LEWALSKI, 1966, p.26). Por outro lado, o episódio da queda acaba se tornando um prelúdio da derrota absoluta de Satã, a qual vem sendo contada desde o início do poema. Assim, apesar de ser um líder dotado de qualidades militares, a grande marca do comando de Satã é a derrota para as forças celestiais.

Essa derrota insere a construção do caráter de Satã dentro de outro parâmetro do heroísmo clássico, que é a relação conturbada do herói com o monarca de sua sociedade, como vemos no exemplo clássico de Jasão e Eetes (MONETTE, 2013, p.94). Dentro dos moldes clássicos, o antagonismo entre Deus e Satã contribui para que se faça uma leitura heroica de Satã. Essa tensão é intensificada pelo fato de Satã promulgar a ideia de que está lutando por liberdade e justiça para os rebeldes caídos (*PL*, 2.463-465; 2.822-823; 2.838-844, entre outros).

A busca de Satã por justiça e liberdade pode ser lida como a tradicional busca do herói clássico por fama e glória (MONETTE, 2013, p.198), pois Satã afirma que o objetivo final de suas ações é recuperar a justa herança que foi perdida com a queda (*PL*, 2.37-38), mas também governar e não servir (1.262), o que implica um desejo pela glória inerente à posição de liderança (*PL*, 2.450-451). A gana de Satã por glória demonstra um ideal heroico clássico, no entanto, quando esses elementos são postos ao lado do ideal cristão de busca pela virtude, em especial a *humilitas*, a ambição de Satã se opõe às características do heroísmo cristão e tornam a personagem vilanesca para a tradição épica escritural. Assim sendo, o caráter e as ações da personagem incorporam dois veios interpretativos principais, que tanto permitem maravilhamento diante da bravura heroica de Satã e a leitura da personagem como

classicamente heroica, quanto abominação diante de sua húbris desmedida e a interpretação de sua figura como o inimigo bíblico da humanidade.

A exemplo dessa dualidade, até mesmo a húbris da personagem pode ser considerada um aspecto da expressão do heroísmo de Satã, pois o move a buscar reputação e fama (MONETTE, 2013, p.198). Essa busca pode ser tanto uma virtude quanto um vício, pois o senso de nobreza e honra desse herói podem leva-lo a agir de maneira que contraria o próprio código heroico. Desse modo, cabe ao leitor observar o tipo de narrativa que está sendo construído em torno da representação dessa húbris e identificar se ela favorece uma interpretação favorável à busca daquele herói.

No caso de Satã, sua insistência em promulgar um discurso de liberdade simultaneamente o empodera e o sabota, pois, por um lado, permite que ele tenha algum controle sobre a própria narrativa; mas, por outro, impossibilita que o rebelde se arrependa e retorne ao serviço de Deus. Fazê-lo significa abrir mão da imagem de suposta liberdade que ele promove entre os rebeldes, e também da posição de liderança que ele tanto almeja, de modo que resta à personagem continuar no curso que ela engendrou e que a vontade divina reforça. A ambição da personagem a impulsiona a seguir em frente, mas também a torna refém de suas escolhas.

Ao prometer jamais mudar, o próprio Satã determina que sua jornada heroica jamais seja plenamente fruída, pois ele não poderá experimentar o retorno ao lar que, em *Paradise Lost*, pode ser lido na promessa de restauração da humanidade em Cristo. Essa não fruição alinha o poema miltoniano às discussões acerca da representação do heroísmo cristão e o propósito moral e didático do poema para o contexto da doutrina cristã, como discute Steadman (1967). Segundo este, o próprio tema do poema é uma tentativa de subversão da categoria heroica, pois a derrota espiritual de Adão é mais significativa, nesse contexto, do que os feitos de proeza física de qualquer figura marcial de renome (STEADMAN, 1967, p.02).

A escolha de Milton para o tema de *Paradise Lost* participa da tradição que via o assunto épico por excelência na matéria escritural. Em especial, a representação de Satã, feita de maneira a possibilitar amplas oportunidades de interpretação, confirma o referido propósito moralizante da poesia épica primeiro moderna — que é oriundo de uma estreita relação entre o épico, a crescente presença do cristianismo na vida pública e a presença do gênero epidítico nessas esferas (VICKERS, 1983, p.501). De tripla função, a essência da função do gênero épico consistia do ideal ciceroniano de instruir, deleitar e mover (Cic. *De Or.*, III, 197), preceptiva esta que é abraçada pela tradição letrada cristã do século XVII. Se a representação do heroico

visa estimular a emulação das boas ações e virtudes por parte do leitor, também a representação do desprezível busca estimular a condenação daquelas ações e vícios.

Assim, ao olharmos para Satã, percebemos que as ações da personagem são grandiosas e possuem um tom heroico, mas, quando observadas sob o viés da virtude cristã e a busca pela reparação espiritual, são absolutamente condenáveis, o que gera uma tensão entre aquilo que a tradição clássica e a tradição escritural preveem como heroico. Por exemplo, poder-se-ia argumentar que Satã demonstra piedade ao poupar a vida de Morte no livro II, após descobrir que ele é fruto de seu incesto. No entanto, a própria origem de Morte é fruto de uma relação abominável e seu papel na história da humanidade é contribuir para o sofrimento desta. Assim, Satã não o poupa devido à piedade, mas pelo reconhecimento de uma ferramenta em potencial para a realização de seus objetivos.

Ao pincelar os elementos que eram pressupostos na representação do heroísmo para o período renascentista, Steadman (1967, p.06) afirma que a crítica do período era de opinião que o poema épico atingia seu propósito moral ao representar um padrão de virtude heroica. No entanto, a questão se tornava menos harmônica no que tangia à questão crucial de quais eram os atributos da virtude heroica. Por um lado, a tradição clássica colocava ênfase na proeza militar, ao passo que as tradições ética e teológica condenavam essa estratégia, considerando-a inadequada ou viciosa. A tradição teológica estabelecia como de fato heroico o conceito de uma excelência sobre-humana no que tangia ao uso da razão, justiça e piedade. No lugar de um herói guerreiro, a épica renascentista promulgava o herói encontrado na forma do homem justo, honesto e santo. Um exemplo claro desse fenômeno é visto na épica bíblica do livro de Jó, que serve de modelo para o Cristo-herói de *Paradise Regained*.

Essa distinção nos vale como medida para o efeito de presença de heroísmo na construção do caráter de Satã. A personagem pode ser lida como heroica dentro das balizas do heroico clássico, que coloca ênfase na proeza bélica. Dentro da tradição renascentista, porém, o conceito de homem bom e justo não se aplica à personagem, de modo que até mesmo seus traços de heroísmo clássico podem ser expostos como vícios: sua fortaleza mental é imprudência; sua cautela é tolice; sua liderança desvirtua; sua magnanimidade busca honrarias que não lhe são devidas e apenas conquista atos de destruição em vez de benefício comum e pode ser vista como ambição e orgulho. Dentro desses moldes, o heroísmo da personagem ocupa espaço dentro da tradição clássica, mas não corresponde ao conceito de virtude heroica (STEADMAN, 1967, p.17).

Atribuídas a Satã, essas características configuram um complexo paradoxo que desafia a interpretação do leitor, mas que também enriquece a sua experiência com o texto miltoniano.

Representado pela figura de Satã, esse heroísmo ganha uma tonalidade ambígua, pois falta o elemento da piedade. O leitor deve se perguntar se essas características podem ser encaradas como a essência de fato do heroísmo, se a máscara representa o ator e se o discurso revela o pensamento, tendo em vista que o engenho pode tão facilmente servir ao vício quanto à virtude. Para a ética clássica, as qualidades virtuosas dependiam da razão correta; para a ética cristã, dependiam da caridade, pois nenhum hábito ou ação poderia ser considerado verdadeiramente virtuoso a menos que fosse voltado para a glória de Deus. Assim, dentro da ética cristã que rege a representação das virtudes no poema, é equivocado assumir que a figura de Satã seja considerada simplesmente heroica, dadas as muitas contradições que compõem e enriquecem a imagem dessa personagem.

A desobediência de Satã, que lhe rendeu a derrota e a queda, sugere ainda outros vícios, pois a obediência é fundamental para o tipo de heroísmo enaltecido pela épica miltoniana. Isso é visto, por exemplo, na presença da árvore do conhecimento no centro do jardim. Esse é tanto um teste de obediência quanto a condição para a restauração do homem em Deus, pois serve de metáfora para o desafio diário da busca pela retidão. A obediência do Filho no livro III é o que lhe permite ser designado o campeão de Deus, e o relato de Raphael sobre os eventos da guerra nos céus marca as ações de Satã como um *exemplum* de desobediência. A obediência está diretamente ligada ao uso da razão para escolher manter-se no caminho que contribuirá para o aumento da glória de Deus, por existir com relação às virtudes do amor e dos atos de serviço (STEADMAN, 1967, p.164).

Desse modo, Satã não trilha o caminho do heroísmo correspondente ao modelo épico cristão no qual a obra miltoniana se insere, e na qual a obediência e consistência são praticamente indistinguíveis. Essa consistência se refere especialmente à fé e à capacidade de permanecer firme diante das tentações e dos desafios, mas principalmente à capacidade de permanecer firme no amor e serviço a Deus (STEADMAN, 1967, p.166-167). A desobediência de Satã o torna inconstante, de modo que, apesar de apresentar traços heroicos, a personagem deixa de ser um exemplo a ser seguido.

Ao colocar Satã em paralelo com heróis como Aquiles e Odisseu, Milton denuncia o heroísmo como sendo uma glorificação do vício, pois expõe o diabólico nas pretensões heroicas desses modelos clássicos. Há um quê de ironia na representação de Satã dentro desse formato, especialmente quando consideramos a matéria do poema. Pelo viés teológico, o tema de *Paradise Lost* é maior do que qualquer tradição literária é capaz de dar conta apenas através do estilo, o que impacta na leitura de Satã enquanto herói da narrativa. A representação de sua força e glória parece legítima apenas até o momento em que é comparada ao poder e glória dos

céus, que são grandes demais para o próprio texto dar conta. Assim, a imagem de força e potência militar de Satã adquire um tom de troça, posto que parece exagerar o ínfimo de modo a salientar, através da ironia, a sua forma diminuta.

Quando removemos a aparência gloriosa, a deformidade fundamental do pecado é revelada. No poema, ela fica cada vez mais evidente conforme Satã vai sofrendo transformações em sua forma física e é de vez sedimentada quando a personagem recebe sua sentença, fruto de seus pecados, e é transformada em uma serpente (STEADMAN, 1967, p.170). O contraditório na representação de Satã por um viés heroico atinge seu ápice e os elementos de heroísmo parecem estar ali para que se critique os fundamentos do heroísmo clássico, mas também para que se estabeleça o modelo heroico *de facto* através do Messias (STEADMAN, 1967, p.171).

Além disso, pelo fato de *Paradise Lost* tratar de um tema que, cronologicamente, precede a existência das épicas de tradições clássicas e, portanto, dos modelos heroicos, Satã acaba servindo como protótipo para heróis como Odisseu, Aquiles e outros futuros líderes, como Alexandre e César. Por um lado, Satã toma emprestado características desses modelos, mas, no formato proposto por Milton, essas figuras seguem a trilha deixada por Satã e se mostram, elas mesmas, culpadas do mesmo vício que move a personagem (STEADMAN, 1967, p.174).

Essa condenação conta com um elemento de ridicularização, posto que a negação de Satã sobre sua condição atual e suas aspirações ambiciosas entretêm os céus e são motivo de risada. Quando comparado à glória de Deus e ao heroísmo do Filho, os componentes da representação de Satã fazem-no parecer ridículo e pouco admirável. Isso fica evidente quando, ao atingir o clímax de sua conquista, Satã sofre a metamorfose que o despe de qualquer resquício de glória e o transforma em um animal rastejante (STEADMAN, 1967, p.174-175).

No entanto, ainda que as atitudes de Satã pareçam risíveis aos olhos de Deus, elas são uma ameaça à humanidade. A personagem em si desperta horror e deslumbramento, pois é capaz de feitos maiores do que os de heróis homéricos (STEADMAN, 1967, p.175), de modo que o leitor do poema se depara com essa dupla possibilidade de interpretação do caráter de Satã. Por um lado, predomina uma espécie de sátira do seu heroísmo; por outro, nos deparamos com a representação do inimigo da humanidade e seu legado, que supera qualquer feito já alcançado até hoje.

Conclui-se, portanto, que o heroísmo de Satã se utiliza de mecanismos da categoria heroica conforme presentes na épica clássica. No entanto, é possível observar significativas quebras de decoro genérico ao longo da narrativa, que convidam o leitor a questionar os modelos de heroísmo. Quando observado dentro da tradição épica primeiro moderna, nota-se

que o heroísmo da personagem não corresponde aos ideais de representação da virtude que visam promover no leitor o desejo de emulação das atitudes daquela figura heroica. Ainda, levando em conta essas virtudes conforme elas são descritas e promulgadas pela tradição épica Cristã, observa-se que Satã não as representa, o que fragiliza ainda mais a imagem de heroísmo que a personagem apresenta. É benéfico, para Satã, que sua empreitada seja vista sob uma ótica heroica e que a linha tênue entre vício e heroísmo seja borrada. No entanto, mais do que questionar o pertencimento de Satã à categoria heroica e quais características da personagem contribuem para essa leitura, a construção do caráter da personagem nesses moldes convida a crítica ao próprio heroísmo, que permite que até mesmo o inimigo da humanidade seja facilmente lido como herói.

3. "AND THENCE IN HEAV'EN CALLED SATAN": ANÁLISE DA CONSTRUÇÃO DO CARÁTER DE SATÃ

No capítulo anterior, oferecemos um panorama do papel do gênero epidítico na organização da épica bélica clássica e de como certos pressupostos de composição e organização textual desse gênero retórico foram recebidos e adaptados pela produção letrada de tradições subsequentes, no que tange à organização da épica escritural. Atendo-nos ao período da Primeira Modernidade, ressaltamos quais funções do epidítico foram mais relevantes para a época e de que maneira isso influenciou a organização e a produção letrada de modo geral. No que tange à épica, traçamos um comparativo entre as características das épicas clássica e escritural, salientando especialmente as diferenças e as semelhanças entre o herói épico clássico e o herói épico cristão na figura de Satã. Tratamos, ainda, da representação das virtudes através da figura desse herói cristão.

A seguir, retomaremos essa discussão, partindo do pressuposto que, da construção da imagem de Satã, participam o narrador e a própria personagem. Aquele, fará o emprego de mecanismos da retórica epidítica vistos no vitupério para desbancar as tentativas de Satã de projetar uma imagem de heroísmo, como a denúncia da dissimulação em seus discursos e a comparação de Satã a figuras monstruosas. Por outro lado, o próprio Satã fará emprego de estratégias vistas na prática do elogio para promover um *éthos* virtuoso e heroico, tais como a promoção de si enquanto oposição à tirania de Deus e as repetidas arguições de que fora unanimemente escolhido para liderar os rebeldes.

Nossa análise segmentar-se-á da seguinte maneira: inicialmente, observaremos os aspectos descritivos da formação da imagem de Satã, encontrados especialmente nos símiles dos livros I e II. A ênfase nesses elementos contribui para o argumento realizado no capítulo anterior, a respeito da diferença de acesso às etapas da organização do discurso desfrutada por narrador e personagem, mas estabelece a imagem inicial da personagem segundo o narrador. No item seguinte, comentaremos de maneira detida a estruturação de dois discursos de Satã dentro das etapas da retórica e a maneira que certos procedimentos do epidítico contribuem para a formação de um *éthos* de heroísmo e liderança. Traremos pressupostos de construção do caráter pertinentes ao gênero epidítico vistos em manuais de retórica da Antiguidade clássica, como o de Menandro. Salientamos que esses pressupostos são adaptados à organização do texto miltoniano, apesar de serem recursos previstos para aplicação no discurso falado, o que

contribui para o enriquecimento da experiência de leitura do poema. Por fim, aprofundaremos esse argumento à luz do que instrui Abraham Fraunce em *The Arcadian Rhetorike* (1588) acerca do decoro nas representações da *affectus*. Aqui, analisaremos a participação do narrador e da personagem na construção do caráter de Satã. Para isso, discutiremos o vocabulário utilizado para descrever as características físicas da personagem, bem como a forma que Satã se porta diante de seu interlocutor. Isso evidencia a diferença de acesso aos mecanismos das etapas de organização do discurso, mas também desestabiliza a imagem de heroísmo promovida pela personagem em seus discursos. Neste segmento, entrarão aquelas passagens nas quais Satã descreve a si mesmo para seus interlocutores, as quais permitem analisar as disparidades entre o *éthos* promovido por ele e a imagem que o narrador tenta construir dele através da descrição de sua *actio*.

3.1. A representação física de Satã através do símile.

A primeira aparição de Satã em *Paradise Lost*, na abertura do primeiro livro, é marcada por um momento de incerteza identitária que abre espaço para as diferentes narrativas acerca do papel de Satã no poema, promovidas pela própria personagem e pelo narrador. A voz narrativa nos informa que os rebeldes haviam caído "nine times the space that measures day and night" (*PL,* 1.50)[56]. Satã e suas hostes ficaram ali, derrotados e confusos, durante um período de tempo que sequer fazia sentido para eles enquanto criaturas imortais, oriundas de um reino de pura luz, no qual não havia noite. Os caídos haviam sido engolidos por essa esfera obscura e chamejante, na qual não havia louvores, apenas o silêncio opressor.

A princípio, Satã não está em comando de coisa alguma, mas tão derrotado quanto seus companheiros, e sua primeira fala expressa incerteza e cautela que tateiam em busca de algum reconhecimento. Essa busca incerta pelo familiar é vista no uso do condicional *if* (*thou beest he — PL*, 1.84), que inquire sobre a identidade do companheiro. À medida que relembra a glória de Belzebu, Satã recobra algo de si na memória de sua antiga pujança e se afasta cada vez mais de sua condição atual (FOLEY, 1970, p.47), passando a promover uma imagem de potência em sua labuta pelo trono infernal. Apesar de demonstrar capacidade de recuperação, sua primeira aparição ainda fica marcada por essa incerteza identitária que atormenta a própria personagem. A partir do momento em que Satã tem acesso à fala dentro da narrativa, dá-se

[56] "Nove vezes o espaço dia e noite".

início à sua participação no processo de formação de sua própria imagem, que contará com elementos de construção do *éthos* via discurso e da imagem via descrições por parte do narrador.

Enfatizamos, aqui, o papel do narrador nesse processo e investigamos sua participação através do emprego do símile, tendo por base os parâmetros para a análise desse recurso retórico estabelecidos por Fernanda Moura (2009), em sua atenta investigação dos usos do símile na Tebaida, de Estácio. A referida autora se faz valer de lições acerca do símile segundo vistas em Cícero, Quintiliano e na *Retórica a Herênio*, as quais, de modo geral, apontam a necessidade da presença formal de um termo de comparação; determinam que os elementos comparados não o sejam por conta de alguma relação longínqua; e identificam, no símile, o potencial de mover os ânimos e melhorar algum argumento (MOURA, 2009, p.57-59). O estudo da aplicação desses pressupostos realizado pela autora permite que interpretemos o símile como a proposta de relação entre dois itens, na qual a compreensão de uma característica particular do primeiro é ressaltada ou aprimorada mediante sua comparação com o segundo.

Por ser uma figura de mesmo tipo que a metáfora[57], o símile também possui a característica de apelar para o aspecto visual da construção dos argumentos, que é dado por Fraunce em *Arcadian Rethorike,* II, 7 como o mais rápido dos sentidos. A visão é, portanto, o sentido mais suscetível à influência dos ornamentos do discurso, por permitir que se formem imagens mentais que afetarão pateticamente a recepção daquele argumento. Esse recurso é empregado pelo narrador nos segmentos do texto miltoniano sobre os quais nos debruçamos, à medida que utiliza vocabulário rico em descrições comparações visuais através do símile, apelando para o impacto que o elemento visual é capaz de ter na imaginação do leitor. O efeito de deslumbramento e terror causado pela realização do gigantesco porte de Satã, proporcionado pelos símiles, é atingido ao se deixar subentendida a disparidade de dimensões físicas do próprio leitor mediante esse poderoso inimigo.

Há, com isso, um caráter hiperbólico nos símiles que representam Satã, que é característico do gênero epidítico[58]. O autor anônimo da *Retórica a Herênio* estabelece que a

[57] No segmento IX.3-17 de *Institutio Oratoria*, Quintiliano faz a distinção entre as *figuras de palavras* e as *figuras de pensamento*. Aquelas, se ocupam das formas através das quais é possível alcançar certos efeitos. São formadas por palavras, dicção, elocução, linguagem e discurso. As figuras de pensamento, por outro lado, se ocupam da concepção de pensamento, da introdução de ideias e são provenientes da mente, do sentimento, ou da intenção (Quint., *Inst. Orat*. IX.17). Assim sendo, as figuras de mesmo tipo são aquelas oriundas do mesmo processo ou princípio de formulação de efeito ou significado. No caso em questão, tanto a comparação quanto o símile partem do princípio de tomar emprestadas as características de um item A de modo a caracterizar um item B. Isso indica que essa etapa da estruturação do discurso foi pensada durante a *inventio*, pois diz respeito à introdução de um argumento ou ideia. Assim, comparação e símile podem ser considerados figuras de mesmo tipo, de modo que as regras formais que descrevem a primeira podem ser tomadas como norteadoras para a análise da segunda.

[58] Em diversos momentos do tratado sobre usos possíveis do epidítico, *Peri epidektikon*, Menandro recomenda o uso da amplificação para a obtenção de diversos efeitos: ganhar a atenção e a preocupação do leitor, evidenciar a

hipérbole, ou superlação, é atingida através do discurso "que vai além da verdade para aumentar ou diminuir alguma coisa. Emprega-se isoladamente ou com comparação. [...] Com comparação, a superlação é feita pela igualdade ou pela superioridade" (Anônimo, *Retórica a Herênio*, IV, 44). Assim, o caráter hiperbólico dos símiles que representam Satã indica a tendência de ampliar certas características da personagem, de modo a promover uma imagem específica dela. Sendo um mecanismo bastante utilizado e recomendado em manuais sobre o epidítico, seja para o elogio a uma cidade (Pseudo-Dionísio, *On Epideictic Speeches,* 257)[59] ou a um governante (Menandro, *Peri epideiktikon*, Treatise II, III, 378.5-20), a hipérbole permite o efeito de ampliação geral de qualidades associadas à figura ou ao item elogiado, pois se apoia na preceptiva de que as virtudes existem de maneira conjunta (STEADMAN, 1967, p.161).

Estendendo-se essa lógica à representação dos vícios, através da ênfase dada a um aspecto específico da representação de uma figura ou item, é possível inflar, também, outras de suas características negativas. Cabe-se dizer, portanto, que, por meio do símile, existe uma tentativa de estabelecer as balizas dentro das quais a interpretação da figura de Satã deve ocorrer, à medida que a personagem é visualmente introduzida por meio de sua associação a figuras mitológicas dotadas de grandes atributos físicos. Dado seu imenso porte, subentende-se, também, a grandeza de sua vilania. O emprego desses símiles de caráter hiperbólico, portanto, cumpre a função de tornar o ouvinte atento e ganhar sua preocupação (Menandro, *Peri epideiktikon,* Treatise II, I-II, 372.15) diante dos elementos indicativos de heroísmo presentes na construção da imagem de Satã. Tendo estabelecido esses parâmetros, prosseguimos, então, à análise dos trechos selecionados do poema.

Num momento inicial de *Paradise Lost*, o narrador dá destaque à descrição de aspectos constituintes da prisão infernal. Ele salienta o horror inerente àquele lugar por meio de um símile que ata cabalmente Satã ao próprio local de seu confinamento, o que torna o inferno um reflexo da personagem e a personagem, um reflexo do inferno. A prisão é descrita da seguinte maneira:

> A dungeon horrible on all sides round
> As one great furnace flamed yet from those flames
> No light but rather darkness visible
> Served only to discover sights of woe,
> Regions of sorrow, doleful shades, where peace

oposição entre certas ideias ou sentimentos, conferir grandeza ao discurso, louvar alguém e ressaltar seus feitos, promover ideais de virtude e justiça em oposição ao vício e à injustiça, entre outros.

[59] No tratado em questão, Pseudo-Dionísio orienta que o elogio à cidade enfatize seu tamanho: se grande, que se dê destaque ao fato; se pequeno, que se iguale sua influência à das grandes cidades. Isto é, cabe exaltar o tamanho dessa cidade, seja ele grande ou pequeno, pois ambos os aspectos convidam à amplificação de certas qualidades. O primeiro, por tornar maior, via discurso elogioso, algo já notável em seu estado natural. O segundo, por ofuscar essa característica negativa ao inflar-se outros aspectos positivos dignos de nota.

And rest can never dwell, hope never comes
That comes to all but torture without end
Still urges and a fiery deluge fed
With ever-burning sulfur unconsumed.
Such place Eternal Justice had prepared
For those rebellious, here their prison ordained
In utter darkness and their portion set
As far removed from God and light of Heaven
As from the center thrice to th'utmost pole
(PL, 1.61-74)[60]

No trecho destacado, chamamos a atenção para as repetidas menções a elementos relacionados ao fogo (*furnace*, *flamed, flames, fiery deluge, ever-burning sulfur*). O inferno é uma fornalha na qual se inflamam chamas eternas que apenas queimam, fétidas de enxofre, e revelam imagens de angústia torturante. Neste lugar, o fogo, que outrora poderia ser considerado um presente para a humanidade e um dos responsáveis por garantir sua segurança e continuidade, é corrompido ao ponto de não ofertar luz, calor ou segurança. Esse fogo maldito é insaciável e permeia todo o inferno, como uma tortura sem fim e sem remédio, pois se encontra absolutamente afastada da luz e do olhar de Deus. Associadas, a agonia e a imagem de um fogo que jamais se apaga criam a impressão de que o inferno é um lugar onde dominam os maus sentimentos e as más paixões. Por não ser possível encontrar descanso nele, assume-se que também não é possível encontrar ou exercer o equilíbrio, a placidez, a moderação, ou qualquer outra virtude.

Logo, quando tomamos o inferno por um dos elementos caracterizadores da imagem de Satã, torna-se evidente que a personagem não será capaz de apresentar quaisquer virtudes que o aproximariam de um heroísmo como o de Cristo, mas apenas de emular essa imagem. Em seu interior, suas motivações também serão movidas pelas *pathé* e pelos vícios, que são amplificados através de sua associação a esse lugar carente de coisas que permitam refrigério ou reconciliação com o divino. Em uma das raras instâncias nas quais o discurso do personagem concorda com o que afirma o narrador, no verso 75 do quarto livro, Satã confirma a associação que o narrador faz de si com o inferno. A personagem afirma: "which way I fly is Hell; myself am Hell" (*PL,* 4.75)[61]; e mais para frente (*PL*, 2.917-919), ao se abrirem as portas do abismo, Satã pondera sobre sua viagem, que tem princípio no caos interno e externo e que o carregará para cada vez mais fundo do abismo (FOLEY, 1970, p.40).

[60] "Um cárcere horrível, curvo de cantos / Como inflamado forno, porém chamas / Sem luz, senão visível cerração / Revelando paisagens de lamento, / Regiões de dor, sombrias, onde paz / E descanso não restam, nem esperança / Que a todos no fim resta; mas tortura / Sem fim, e ígneo dilúvio, atiçado / Com sempre ardente enxofre inconsumido: / Tal lugar a justiça eterna deu / Aos rebeldes, e aí prisão votou / Em trevas exteriores, e o quinhão / Longe de Deus e luz celeste quanto / Do centro três vezes aquém do polo".
[61] "Aonde vá o inferno vai. Eu sou o inferno".

Ainda nessa esteira, os versos 228 a 238 do primeiro livro descrevem o momento em que Satã pousa em um local do inferno:

> He lights — if it were land that ever burned
> With solid as the lake with liquid fire,
> And such appeared in hue. As when the force
> Of subterranean wind transports a hill
> Torn from Pelorus or the shattered side
> Of thund'ring Etna whose combustible
> And fueled entrails thence conceiving fire
> And leave a singed bottom all involved
> With stench and smoke: such resting found the sole
> Of unblest feet [...][62]

O local onde Satã pousa é comparado ao solo fumegante que permanece após uma explosão vulcânica. O símile é marcado pelo uso dos comparativos *as... and such appeared... as when...* e toma emprestado características desse fenômeno geológico para contribuir para a formação de uma imagem do inferno, mas também para mover o ânimo do leitor ao horror diante de um cenário de destruição (MOURA, 2009, p.57-58). Assim, por meio do símile, o sentimento de abominação suscitado pela vívida descrição da prisão infernal pode ser transferido para a abordagem da figura de Satã e suas obras.

A associação de Satã ao inferno enquanto local de grande sofrimento é aprofundada quando consideramos os outros símiles que caracterizam a personagem. No exemplo a seguir, após confabular com seu companheiro mais próximo, Belzebu, e convidá-lo a debater como melhor ofender seu inimigo em comum, Satã se ergue do lago de fogo. A personagem é comparada ao imenso e monstruoso Leviatã, o que amplifica a carga de elementos negativos que compõem o caráter da personagem:

> With head uplift above the wave and eyes
> That sparkling blazed. His other parts besides,
> Prone on the flood, extended long and large,
> Lay floating many a rood in bulk as huge
> As whom the fables name of monstrous size:
> Titanian or Earth-born that warred on Jove,
> Briareos or Typhon whom the den
> By ancient Tarsus held or that sea-beast
> Leviathan which God of all His works
> Created hugest that swim the ocean stream.
> Him haply slumbr'ing on the Norway foam
> The pilot of some small night-foundered skiff
> Deeming some island, of, as seamen tell,
> With fixed anchor in his scaly rind
> Moors by his side, under the lee, while Night
> Invests the sea and wished morn delays.
> So stretched out huge in length the Arch-Fiend lay
> Chained on the burning lake. […]

[62] "[...] até que pousa / Em seco chão, um chão que ardesse em fogo / Sólido, como o lago no que é líquido, / Vendo-se no matiz: com o poder / Do subterrâneo vento ao levar montes / Rasgados a Peloro, ou o bordo / Do Etna troante, cujo combustível / E entranhas carburentes dando fogo, / Com fúria mineral sublimado, asa / Ventos e o fundo deixa chamuscado / Envolto em podridão: tal pouso achou / A planta dos pés vis".

Forthwith upright he rears from off the pool
His mighty stature. On each hand the flames
Driv'n backward slope their pointing spires and, rolled
In billows, leave i'th' midst a horrid vale.
Then with expanded wings he steers his flight
Aloft incumbent on the dusky air
That felt unusual weight till on dry land […]
(*PL*, 1.193-227)[63]

Com Leviatã parado no mar, alguma pequena embarcação talvez o confunda com uma ilha e ancore em suas costas escamosas, acreditando ser um porto. A imagem projetada é de uma grandeza que é capaz de enganar a mente daqueles que buscam a segurança de terra firme após uma jornada pelo mar. Parado, talvez Satã passe a impressão de ser esse porto seguro, mas essa ilusão logo é quebrada quando ele se move. Quando se ergue, Satã agita as águas, deixando para trás um terrível vale. A dimensão do caos causado por seu movimento é intensificada com o uso de adjetivos como *long*, *large* e *huge* para descrever seus membros, que se estendem pelo lago, ao passo que sua cabeça se ergue acima das águas.

Até mesmo o céu parece dobrar sob o peso de seu tamanho colossal quando ele levanta voo. Inicialmente, esse símile contribui para selar a imagem de enormidade física de Satã na mente do leitor. Por outro lado, serve também para compará-lo a criaturas monstruosas que via de regra foram condenadas a uma existência penosa por ofenderem, de alguma forma, a harmonia da natureza. No caso de Satã, o efeito destrutivo causado por seu mero erguer-se denuncia essa ofensa, pois deixa entender que nenhuma de suas ações é capaz de render bons frutos, até mesmo aquelas que não são intencionalmente voltadas para causar dolo à humanidade. Ao comparar Satã aos titãs que lutaram contra Jove e perderam, o narrador oferece, também, um prenúncio do destino da personagem, a despeito do que ela possa promover sobre si mesma ou prometer aos seus apoiadores.

Essa projeção de uma imagem de grandeza física possui implicações retóricas e morais, pois cria uma impressão de falta de comedimento, que é essencial para a representação do decoroso e harmônico a nível retórico e para a representação do virtuoso e digno a nível moral. É possível argumentar que há, também, algum nível de ridículo na representação de Satã enquanto uma criatura que, meramente por se levantar, destrói todo o seu entorno, pois cria-se

[63] "Soerguendo da onda a fronte e olhos / Que chispantes ardiam, e outras partes / De borco na corrente, ao longo e ao largo / De muitas milhas, em tamanho porte / Como o que chamam fábulas de monstro, / Titânico ou gigante, dos que armaram / Contra Júpiter, Briareu ou Tifeu, / O da caverna em Tarso, ou da besta / Dos mares Leviatã, que Deus de todos / Os que cursam oceanos fez maior: / Ele no sono da espuma da Noruega / O piloto de um esquife entrevado / Julga às vezes ilha, contam marujos, / E com âncora fixa nas escamas / Atraca a sotavento, quando a noite / Cerca o mar, e a manhã sonhada atrasa: / Alongado o imenso arcanjo mau / Nos grilhões do lago folhão [...] / Com prontidão a prumo iça do lago / A rija compleição; nas mãos as chamas / Retesas inclinaram as agulhas / E cuspindo-as em anéis vales mirram. / Depois de asas abertas guia o voo / Nos altos, apoiado no ar fusco / Que acusou peso raro, até que pousa / Em seco chão".

uma imagem de criatura desengonçada. Esta é, de certa forma, reforçada na passagem 2.939-950[64], na qual Satã tenta de todas as formas se mover pelo caos, seja voando, nadando ou rastejando, o que fere a dignidade inerente ao heroísmo que o próprio Satã tenta promover enquanto líder escolhido pelos caídos (*PL*, 2.18-24/450-454).

Mais tarde no primeiro livro, o narrador descreve as armas de Satã, contribuindo para a formação de uma imagem de grandes dimensões físicas, mas também proporcionando uma dupla possibilidade de leitura da personagem conforme as preceptivas clássicas e escriturais acerca do heroísmo. Por um lado, a passagem permite que Satã seja lido como um guerreiro forte, dado o esplendor de suas armas; por outro, ela cimenta a melancolia e a desgraça que acompanham essa figura caída, pois, agora, suas armas perderam a função de servir aos Céus e se tornaram meros instrumentos de sobrevivência num ambiente hostil:

> [...] His ponderous shield,
> Ethereal temper, massy, large and round,
> Behind him cast. The broad circumference
> Hung on his shoulders like the moon whose orb
> Through optic glass the Tuscan artist views
> At evening from the top of Fesolè
> Or in Valdarno to descry new lands,
> Rivers or mountains in her spotty globe.
> His spear (to equal which the tallest pine
> Hewn on Norwegian hills to be the mast
> Of some great admiral were but a wand)
> He walked with to support uneasy steps
> Over the burning marl […]
> (*PL*, 1.284-296)[65]

No trecho citado, o símile se aplica à descrição das armas de Satã, o que configura um *tópos* importante do gênero épico[66]. O efeito desse símile, de assinalar a potência das armas, se estende para a construção do caráter da personagem, tendo em vista que as armas fazem parte da imagem de Satã enquanto guerreiro. O narrador descreve as armas de Satã de maneira que acentua a glória desses itens e, consequentemente, de seu dono. Ao escudo de Satã, aplica-se o

[64] "[...] nem mar, / Nem chão bem seco: quase imerso segue, / Pisando em solo bruto, meio a pé, / Meio a voar; convém-lhe remo e vela. / Como quando através do ermo grifo / Com curso alado alado sobre monte ou morro / Persegue o Arimaspi, que à calada / Lhe roubou à custódia insone o ouro / Oculto: tão voraz demo, por brejo / Ou escarpa, raso, duro, denso, ou raro, / Com cabeça, mãos, asas ou pés segue, / Nada, imerge, passa a vau, roja, voa".

[65] "[...] seu escudo ponderoso / De etérea têmpera, curvo e maciço, / Fundido nele, a ampla circunferência / Nos ombros como a lua, cuja órbita / P'lo vidro óptico o artista toscano / Vê à noite dos cimos lá de Fiésole, / Ou em Valdarno, ao toscar novas terras, / Rios, serras no seu globo manchado. / A lança, semelhante a um alto pinho / Talhado em montes noruegueses, mastro / De um navio almirante, um caduceu / A que ele apoiava passos incertos / P'la ardente marga".

[66] A exemplo disso, temos a écfrase na descrição do escudo de Aquiles na *Ilíada* (Homero, *Ilíada,* XVII, 478-608) e na descrição do escudo de Eneias na *Eneida* (Verg., *Eneida*, VIII, 626-728), que Vasconcellos (2014, p.26) nos relembra ao elencar alguns dos recursos mais comuns do gênero épico.

adjetivo *ponderous*[67], algo cujo peso massivo obriga aquele que o transporta a se mover mais laboriosamente; mas o item também é *massy*, *large* e *round*, assim como a lua que os eruditos conseguem ver apenas com o auxílio de aparato tecnológico, mas que desnuda verdadeiros mundos em sua face. Sua lança desafia as dimensões do mastro de navio mais imponente e, feita para auxiliar seu caminhar sôfrego no solo incandescente, é uma arma à altura de sua posição de liderança.

Em um estudo de 2005, Dobranski aponta a tendência nos estudos miltonianos de comparar a descrição do escudo de Satã ao de Aquiles e argumentar sobre a presença e o papel dos clássicos no poema, o que, de fato, se alinha à possibilidade de leitura da personagem como figura heroica. No entanto, Dobranski (2005, p.491) propõe que esse uso dos clássicos serve para avançar a épica cristã de Milton, ao criar uma conotação negativa para esse eco do heroico clássico na descrição das armas de Satã. O autor sugere que, filosoficamente, o armamento da personagem ilustra a insensatez de sua rebelião, pois, diferentemente da armadura espiritual descrita pelo profeta Paulo na missiva aos Efésios (6.11-17), as armas de Satã existem no plano físico do poema, mas falham na missão de protegê-lo. No poema, elas falham, primeiro, contra Abdiel (*PL,* 4.192-193); depois, contra Miguel (*PL*, 4.323-328); até que, por fim, os rebeldes abandonam seus escudos e fogem do Filho (DOBRANSKI, 2005, p.492). Satã mantém suas armas, mas elas perderam o propósito. Assim como a personagem sofrerá um declínio ao longo da narrativa, as armas também experienciam sua própria degradação neste segmento do poema.

Esse mesmo mecanismo é visto na descrição da dinâmica entre Satã e as hordas infernais. Satã é descrito como grandioso e terrível, mas sua imagem está sempre associada àqueles que ele lidera: *their great sultan,* 1.348; *their great commander*, 1.358; *their mighty chief*, 1.566; *their dread commander,* 1.589. Satã tem poder sobre as hordas infernais, mas é indissociável delas, pois apenas é capaz de exercer suas aspirações de liderança e poder se estiver atrelado a um grupo que se lhe submeta. Quando Satã as convoca para junto de si (*PL*, 1.331-341), as hordas infernais se erguem imediatamente, temerosas, o que mostra o imenso poder de Satã sobre elas, mas também indica que quando Satã se move, todo o inferno o acompanha. O símile da passagem a seguir oferece um vislumbre da dimensão das hostes infernais sob o comando de Satã, mas também evidencia a enorme derrota que sofreram, assim como é feito na descrição de suas armas:

> […] he stood and called
> His legions, angel forms who lay entranced

[67] Do Latim *pondus,* a palavra inglesa *ponderous* é traduzida pelos dicionários do período primeiro-moderno como *weightie* (*Thesaurus Linguae Romanae et Britannicae,* 1578), mas também como *very heauie, substantiall, and massie* (*Dictionarium Linguae Latinae et Anglicanae*, 1587).

Thick as autumnal leaves that strew the brooks
In Vallombrosa where th' Etrurian shades
High overarched embow'r, or scattered sedge
Afloat when with fierce winds Orien armed
Hath vexed the Red Sea coast whose waves o'erthrew
Busiris and his Memphian chivalry
While with perfidious hatred they pursued
The sojourners of Goshen, who beheld
From the safe shore their floating carcasses
And broken chariot wheels. So thick bestrewn,
Abject and lost lay these, covering the flood,
Under amazement of their hideous change.
(*PL*, 1.300-313)[68]

As formas angélicas de seus companheiros são vistas espalhadas pelo lago de fogo, assim como folhas outonais sobre os córregos. A imagem inicial é curiosamente bucólica, dado o contexto no qual as hostes dos caídos se encontram, mas o narrador logo chama a atenção para o tom avermelhado das flores secas e a melancolia de um futuro inverno. Essas folhas estão, afinal de contas, mortas e serão carregadas pelas águas, de maneira similar aos anjos rebeldes que, caídos e derrotados, boiam à mercê da vontade das ondas chamejantes.

Mais adiante, os rebeldes são comparados às carcaças e destroços de uma cavalaria morta na praia. Evoca-se a brutalidade da morte e da guerra, mais impiedosa que o córrego é com as folhas, mas igualmente capaz de dobrar os guerreiros aos seus movimentos e, se necessário, destruí-los no processo. Satã observa seus companheiros nesse estado deplorável e os convoca a se erguer ou permanecer para sempre caídos. No entanto, momentos antes, quem olhasse de cima também o veria naquelas mesmas condições. Desse modo, apesar de ser capaz de comandar as hordas infernais a se erguerem, aqueles sob o seu domínio são meras carcaças onde a força divina já habitou, e oferecem um reflexo do que o próprio Satã se tornou.

Essa imagem é reforçada diante da confusão na qual as hordas rebeldes se encontram, pois esta reflete o caos e o sofrimento inerentes ao inferno, que é representado na figura de Satã. Com a contínua projeção dessa imagem da prisão infernal, os dois primeiros livros de *Paradise Lost* permitem ao leitor vislumbrar o que significa ser caído (FOLEY, 1970, p.41). O narrador se empenha em representar o distanciamento de Deus como um estado de caos e sofrimento perpétuos, ideia que será rebatida por Satã através de argumentos engenhosos, que intencionam convencer de que esse afastamento de fato apresenta uma chance única de conquistar a verdadeira glória e liberdade. Esse argumento é bem representado pela máxima "*Better to reign*

[68] "[...] chamou seus anjos, / Legiões em transe, bastos como folhas / De Outono que percorrem cursos de água / Em Vallombrosa, onde etruscas sombras / Toucam pérgulas; ou junças à tona, / Quando com cruéis ventos armado Órion / Brandiu o Mar Vermelho, a cujas ondas / Cedeu Busíris e a carga menfita, / Ao perseguirem pérfidos em ódio / Os hóspedes de Gessen, que observavam / De terra firme os corpos flutuantes / E as ruínas das quadrigas. Copiosos / Cobriam a maré, e rebaixados / Sob o assombro de tão dura mudança".

in Hell than serve in Heaven!" (*PL*, 1.263)[69], a qual ilustra a preceptiva miltoniana de que a razão é essencial ao processo de restauração do homem em Cristo, por permitir discernir entre aquilo que aproxima e aquilo que afasta do divino.

A representação de Satã como alguém que vem para promover esse afastamento é vista especialmente nos símiles que marcam o tom da sua jornada rumo à Terra:

> As when far off at sea a fleet descried
> Hangs in the clouds by equinoctial winds
> Close sailing from Bengala or the isles
> Of Ternate and Tidore whence merchants bring
> Their spicy drugs, they on the trading flood
> Through the wide Ethiopian to the Cape
> Ply stemming nightly toward the pole, so seemed
> Far off the flying Fiend
> (*PL*, 2.636-643)[70]

Visto de longe, Satã se assemelha a uma frota de navios mercantes que se aproxima da costa, vinda de lugares exóticos e trazendo mercadorias de um mundo desconhecido aos habitantes locais, tendo atravessado lugares onde habitam o selvagem e o desconhecido. O narrador evoca o tom de descoberta e assombro das grandes empreitadas de expansão marítima, fundamentais a nível geopolítico, mas também espiritual. Afinal, a expansão dos territórios da coroa significa, também, a expansão do reino de Deus[71]. No entanto, aqui, o movimento de exploração, expansão e conquista é invertido. É o forasteiro, Satã, que traz sua bagagem nociva e sua intenção de dominação para dentro do reino. Essa imagem é fortalecida mais tarde, quando Satã chega à Terra e é descrito como um navio aportando em costa tranquila:

> […] Satan with less toil and now with ease
> Wafts on the calmer wave by dubious light
> And like a weather-beaten vessel holds
> Gladly the port, though shrouds and tackle torn
> (*PL*, 2.1041-1044)[72]

O narrador descreve a sua vinda de maneira a passar ares quase tranquilos, gerando um contraste entre todo o caos presenciado até agora e a tranquilidade desfrutada por aqueles

[69] "Melhor reinar no inferno que no Céu / Servir".
[70] "Qual frota em alto mar de nuvens pênsil, / De equinociais alísios à bolina / Cerrada de Bengala, ou das ilhas / Ternate e Tidore, de onde mercadores / Trazem sápidas drogas: lá nos mares / Mercantes desde o Índico ao Cabo / À noite fendem ventos rumo ao polo. / Assim ao longe o alado".
[71] A exemplo dessa ideia, no prefácio a *Teatro do Sacramento*, Hansen (1994, p.15) introduz o conceito de organização social e política do reino Português do século XVII como um corpo místico de vontades unificadas, no qual a vontade coletiva se sujeita ao pacto de hierarquia e sacralidade natural do rei sobre os demais segmentos da sociedade. O rei seria dotado de atributos sagrados que caberiam apenas ao papa, enquanto vigário ou Vice-Cristo, de modo que o reino se tornava expressão do reino de Deus na terra e seus movimentos de expansão e conquista eram respaldados pelo divino. Ligada a essa ideia, havia ainda a técnica de conquista, conservação e ampliação do poder, compreendida como razão de Estado. Esta, visava a manutenção da unidade interna do reino por meio de uma série de medidas hierarquizantes que garantiam a soberania contra inimigos externos (HANSEN, 1996, p.04)
[72] "[...] Satã em afã mais parco e em paz / Voga a mais calma onda por luz dúbia, / E qual nave açoitada p'la procela / Busca com gosto o porto, com rasgões / Nas talhas e no ovém".

que estão próximos de Deus. Há, nesse contraste, um elemento de suspense, como a calma antes da tempestade, pois Satã se dirige para esse lugar que o relembra de sua antiga morada com sentimentos maliciosos de vingança: "Thither full fraught with mischievous revenge / Accurst, and in a cursèd hour, he hies" (*PL*, 2.1054-1055)[73]. Ao denunciar os sentimentos que movem a vinda de Satã, o narrador rompe o efeito de maravilhamento e alívio gerado pelo aportar em local tranquilo após uma dura jornada, e o que poderia ser lido em tom de triunfo e heroísmo se torna um prenúncio da queda.

Ao observarmos a construção da imagem de Satã através dos símiles encontrados nos livros I e II, concluímos que esses recursos retóricos são empregados de maneira a promover uma imagem de grande poder da personagem enquanto criatura angélica e líder infernal. Esse efeito é obtido através da associação da imagem de Satã àquela de criaturas e objetos dotados de avantajado porte físico e potencial marcial ou destrutivo, como o Leviatã e uma frota de navios. Apesar de permitirem a interpretação da personagem como um líder forte e heroico, essas associações preparam o terreno para que a degradação de Satã ao longo dos episódios do poema aconteça, como se uma queda gradual em sua representação ocorresse no decorrer da narrativa, cuja forma final e impacto só são plenamente percebidos quando temos por parâmetro a imagem de Satã enquanto alguém grande e poderoso. No próximo item, discutiremos como o narrador modifica essa imagem através de descrições das ações de Satã, tendo por base as preceptivas de Fraunce em *The Arcadian Rethorike* (1588) acerca do decoro no alinhamento da *actio* a outras etapas do discurso.

3.2. A organização do discurso de Satã dentro das etapas da retórica.

Neste item, analisaremos dois discursos de Satã oriundos do primeiro e do segundo livro de *Paradise Lost*, respectivamente os versos 1.84-124 e 2.430-466. Discutiremos a maneira como esses discursos se organizam dentro das primeiras quatro etapas da retórica de maneira a construir um *éthos* heroico para a personagem. Existem cinco etapas, que são *Inventio*, *Dispositio*, *Elocutio*, *Actio* e *Memoria*. Estas, consistem em momentos específicos do processo de criação, desenvolvimento e organização do discurso, que são descritos pormenorizadamente em manuais de composição como *Retórica a Herênio*, de autor anônimo, e *Institutio Oratoria*, de Quintiliano. Dada a amplitude e a profundidade da matéria existente sobre essas etapas, utilizaremos o panorama oferecido por Barthes em *A Antiga Retórica* (2001) como guia principal em nossa análise do texto miltoniano. Traremos, porém, Quintiliano e o

[73] E p'ra lá abastado de má forra, / Maldito, em maldita hora açoda".

anônimo *Auctor ad Herennium* para a discussão quando necessário. Compreendemos que parte da construção do caráter de Satã se encontra na maneira como o discurso da personagem é organizado desde a concepção de ideias (*Inventio*) até o momento final de sua entrega ao público (*Actio*), de modo que é pertinente avaliar o desenvolvimento das quatro primeiras etapas em dois momentos específicos dos discursos satânicos. Atemo-nos a esses aspectos, excluindo-se a *Memoria*, por estamos lidando com discursos inscritos em uma obra literária, não havendo, portanto, a necessidade dessa etapa.

Em *A Antiga Retórica*, Barthes discute a lógica organizacional das categorias que compõem o processo de organização do discurso, a *technè rethorikè*, e salienta o caráter ativo, transitivo, programático e operatório de suas cinco partes. Isto significa que, amplamente falando, a estruturação do discurso se orienta por uma progressão de procedimentos possíveis, que têm em vista o objetivo ou efeito final daquela instância discursiva. Barthes (2001, p.50) sumariza as cinco partes da retórica da seguinte maneira: *Inventio* – encontrar o que dizer; *Dispositio* – ordenar o que se encontrou; *Elocutio* – acrescentar o ornamento das palavras, das figuras; *Actio* – representar o discurso como um ator: gestos e dicção; *Memoria* – recorrer à memória.

Utilizando Quintiliano, Barthes explica que antes de ensejar os processos inerentes à *Inventio,* à *Dispositio* e à *Elocutio*, é necessário considerar um momento que precede essas categorias: a relação *res & verba*. Nesta, *Res* se refere ao pensamento e à ideia, à coisa do significado; é "aquilo que já está prometido no sentido". *Verbum*, por outro lado, é a forma disponível que permite expressar qualquer coisa e que vai buscar, no sentido, na *res*, a coisa a ser dita, para que seu propósito seja cumprido. Desse modo, a estruturação formal de um texto dentro dos cinco procedimentos retóricos depende fundamentalmente da ideia ou das ideias que nele serão expressadas e também do efeito que orador intenciona provocar na audiência. Assim, cabe analisar de que maneira as escolhas realizadas ao longo de quatro dessas etapas contribuem para a formação da imagem de Satã enquanto líder e salvador das hordas infernais, especialmente após o narrador ter estabelecido, através dos símiles, que a personagem deve ser lida como dotada de vícios.

Uma das partes que compõem o discurso depois de pronto é a *narratio*, que consiste na exposição dos fatos e das descrições e deve ser objetiva, clara e verossímil, preparando o terreno para a argumentação direta e disseminando provas que serão retomadas e expandidas na argumentação (BARTHES, 2001, p.85). Satã começa a disseminar a provas de sua argumentação nos versos 84 a 124 do livro I quando se dirige a Belzebu ao acordar em um lago de fogo infernal após a queda. No exórdio, seu discurso aborda o estado de desgraça no qual

Satã e Belzebu se encontram. Durante a *narratio,* Satã retrata esse estado e traz à tona a antiga glória de seu companheiro, salientando como este mudou: "[...] how changed / From him who in the happy realms of light / Clothed with transcendent brightness didst outshine / Myriads" (PL, 1.84-87)[74]. No entanto, apenas parte insubstancial de sua fala é dedicada a retratar, de fato, a aparência de Belzebu naquele momento (*how changed*). Satã nota que há uma diferença, mas pouco oferece ao leitor em termos de descrição para que este possa partilhar de sua própria resposta patética. A ênfase, por outro lado, é dada a rememorar e elogiar aspectos da existência celeste de Belzebu que não o pertencem mais.

Ainda na esteira de glorificação do passado, Satã exalta os fatos que ocasionaram a queda, mas não os retrata como uma caminhada em direção à atual ruína. Diante daquilo que Deus poderia fazer contra ele, a personagem diz que jamais mudará: "[...] that fixed mind [...] / That with the Mightiest raised me to contend / And to the fierce contention brought along / Innumerable force of spirits armed / […] And shook His throne" (*PL*, 1.97-105)[75]. O fato da derrota é mencionado com grande desdém e logo descartado, como se nunca fora uma sentença absoluta: "What though the field be lost? / All is not lost" (*PL,* 1.105-106)[76]. Os argumentos apresentados em seu discurso enaltecem aqueles aspectos da existência celeste que já não pertencem às personagens, e apenas reconhecem a ruína atual como algo que certamente será revertido.

Talvez como uma fuga ao momento em que se encontram, Satã oferece uma narrativa enviesada do passado e promete uma glória futura. Desse modo, o argumento sobre seu estado atual é construído sobre uma recordação distante daquilo que as personagens costumavam ser, o que contribui para que a imagem dos caídos seja uma que conserve sua glória. Escolhe-se representar o esplendor através da fala, ainda que esse esplendor tenha sido perdido. A ênfase é dada não ao fato da perda, mas ao de que um dia houve glória. Desse modo, Satã é capaz de promulgar a crença de que o reino dos céus não foi perdido para sempre, mas sim que ele é algo que os rebeldes podem recuperar.

Mais à frente, lançando-se numa espécie de *confirmatio*, Satã aborda a revolta dos anjos caídos e argumenta que fora a insatisfação com o domínio de Deus que levara seus companheiros e ele mesmo a se rebelarem: "[Incontáveis espíritos armados] *That durst dislike His reign* and, me preferring, / His utmost power with adverse power opposed" (*PL*, 1.102-103,

[74] "[...] quão diferente / Daquele, que nos reinos de luz álacres / Vestindo excelso brilho encandeaste / Miríades brilhantes".
[75] "a fixa mente / [...] Que me sublevou contra o onipotente / E à bravia contenda trouxe força / Incontável de espíritos armados, / [...] o trono lhe abalando / Nos plainos do Céu".
[76] "[...] Que tem que a campanha / Se perca? Acaso a indômita vontade".

grifo nosso)[77]. É necessário que Satã relembre a Belzebu o motivo de sua insurgência inicial e que descreva a situação atual como transitória, pois, de outro modo, arriscar-se-ia o surgimento de arrependimento e revolta entre os rebeldes. É preciso relembrar ao seu subordinado que ele e os demais escolheram Satã, para que assim a personagem possa ser lida como uma alternativa possível e preferível diante do jugo de um monarca (*and, me preferring*). Cria-se, assim, a ideia de que o governo de Satã é um de livre escolha, em oposição ao de Deus, que seria uma tirania: "[God] Sole reigning holds the *tyranny* of Heav'n" (*PL*, 1.124, grifo nosso)[78].

A estratégia empregada em seu discurso contém elementos epidíticos que constituem vitupério. Estes, são descritos no manual sobre epidítico de Menandro quando este fala, por exemplo, sobre a maneira correta de se elogiar um governante recém chegado à cidade. Menandro recomenda que o orador saliente a alegria que a chegada desse governante causa na população através da descrição vívida de um episódio no qual o povo fora maltratado pelo governante anterior. Não é necessário que o orador maldiga o predecessor, mas que pinte um retrato dos infortúnios sofridos pelos súditos (Menandro, *Peri epideiktikon*, II.3). De maneira similar ao orientado por Menandro, Satã enfatiza a insatisfação dos rebeldes, apresenta a si mesmo como aquele que vem para trazer a esperança de liberdade e propõe que o domínio de Deus é uma tirania de excessos (*excess of joy*).

Para reforçar seu ponto, Satã fala da alternativa à subversão, que é o arrependimento e o retorno à servidão, apresentando-os como opções piores do que a própria queda: "[...] to bow and sue for grace / With suppliant knee and deify His power / [...] That were low indeed, / That were and ignominy and shame beneath / This downfall" (*PL*, 1.111-116)[79]. Ao abordar o próximo passo que devem tomar, Satã fala sobre a possibilidade de retomada de seus antigos postos celestes e porquê essa retomada é justa e factível: "[...] by fate the strength of gods / And this empyreal substance cannot fail, / Since through experience of this great event, / In arms not worse, in foresight much advanced, / We may resolve to wage by force or guile eternal war" (*PL*, 1.116-121)[80]. Satã defende a hipótese da possibilidade de retomada dos Céus enumerando os fatores que favorecem os rebeldes: o destino estaria do lado deles, pois, graças ao *fatum*, a

[77] "Incontável de espíritos armados, / Que ousaram afrontá-lo, e a mim escolhendo, / À força adversa apresentaram".
[78] "Detém sozinho o Céu em tirania".
[79] "[...] Implorar graça / Com joelho suplicante, deificar / Poder a quem por medo deste braço / Temeu p'lo seu império, vil seria, / Ignomínia e vergonha ante esta queda".
[80] "Pois que a força dos deuses por destino / E esta empírea substância jamais cessam / Pois que pela experiência deste evento / Em não piores braços, em mira avançada, / Podemos empreender confiantes mais / Pela força e perfídia eterna guerra".

força de divindades jamais pode falhar; ainda, a experiência do evento os beneficia; e por fim, tendo visto a força do inimigo, a cautela evita cometer os mesmos erros.

Dessa forma, Satã aborda a queda e apresenta motivos para o seu acontecimento que contribuem para a formação de uma imagem favorável da situação, de seus companheiros e de si. Da maneira como Satã introduz os fatos, parece apenas lógico que o próximo passo da empreitada dos rebeldes seja oferecer uma resposta enfática aos poderes celestes através da corrupção desse novo mundo. Sendo esta a única possibilidade de sucesso, as chances de redenção dos rebeldes ficam confinadas às mãos de Satã, o que confere à personagem absoluto poder sobre os demais.

Tendo apontado os principais argumentos do discurso de Satã e a maneira como eles são dispostos, voltamo-nos para os termos empregados na descrição que a própria personagem faz do pós-queda, ao relembrar a antiga glória. No que diz respeito à *elocutio*, chamamos a atenção para o emprego de diversos termos que contribuem para a formação de uma imagem de claridade: *happy realms of light* (1.85), *clothed with transcendent brightness* (1.86), *outshine* (1.86), *myriads, though bright* (1.87). Essa imagem contrasta com a descrição inicial do inferno feita pelo narrador (*horrid silence*) e com o momento no qual Satã aponta quão tamanha é a escuridão que agora enxergam (*into what pit thou seest*).

Aquele ponto de luz oferecido pela rememoração dos céus fica espremido entre dois polos de escuridão no texto, atuando quase como um holofote sobre Satã. Agora, o breu no qual se encontra parece ainda mais terrível e Satã consegue criar uma impressão de não-pertencimento: enquanto criatura celeste, ele não deveria estar ali. Essa impressão servirá de argumento quando Satã propuser outra investida contra o céu (1.118-124; 1.631-634; 2.14-17; 2.36-42), mas, neste ponto, fortalece a ideia de que os caídos, Satã em especial, ainda são criaturas angelicais, não habitantes do abismo.

Satã relata favoravelmente os acontecimentos que precederam a queda. As forças rebeldes estão derrotadas, tendo sido lançadas de cabeça no abismo, como indica o narrador. No entanto, Satã descreve a derrota como uma disputa (*contention*), cujas forças oponentes eram tão equilibradas, que não era possível ter certeza de quem venceria (*dubious battle*). Apesar de o resultado ter provado quem era o oponente mais forte, Satã pontua que seus rebeldes foram capazes de abalar a estrutura da monarquia celeste (*And shook His throne*). Ao mesmo tempo, Satã tenta promover uma imagem de fortaleza mental e impenetrabilidade diante de qualquer ofensiva celeste: “All is not lost: th’unconquerable will / And study of revenge,

imortal hate / And courage never to submit or yield" (*PL*, 1.106-108)[81]. Essa imagem é reforçada pelo emprego do termo *never*, que expressa uma ideia de perenidade, vista novamente quando Satã fala da impossibilidade de redenção: "That glory *never* shall his wrath or might / Extort from me" (*PL*, 1.110-111)[82]. Satã apresenta as ações dos rebeldes sob uma luz favorável, mas faz o inverso ao retratar as forças celestes e a monarquia de Deus: a possibilidade de redenção é descrita como uma extorsão (*extort from me*) e o domínio de Deus é descrito como uma tirania (*Sole reigning holds the tyranny of Heav'n*).

Ao longo do discurso 1.84-124, Satã promove uma imagem de orgulho e fortaleza mental que são desafiados pela descrição que o narrador faz de sua *actio*: "So spake th'Apostate Angel though in pain, / *Vaunting* aloud" (*PL*, 1.125)[83]. A construção de seu *éthos* e de sua imagem apontam em direções diferentes no que tange à representação do heroísmo, pois o *éthos* que ela promove não condiz com aquilo que a personagem tenta esconder através dessa demonstração de orgulho. O leitor é alertado dessa disparidade pelo narrador: Satã é acometido por desespero profundo diante da perda dos céus (*but racked with deep despair*), a despeito de toda a sua bazófia.

Por outro lado, a descrição do momento em que Satã observa seus subalternos (1.619-621) revela mais da compostura e paixão da personagem. Estabelece, também, um tom lamentoso e penoso para sua *actio* (Fraunce, *The Arcadian Rhetorike*, II, 1588). Para alinhar a imagem projetada ao discurso emocionante a ser emitido, Satã hesita três vezes e, por fim, lacrimeja. Sua fala, afinal, é emitida entre sôfregos suspiros: "Thrice he assayed and thrice, in spite of scorn, / Tears such as angels weep burst forth. At last / Words interwove with sighs found out their way" (*PL,* 1.619-621)[84]. Na segunda instância, pode-se dizer que Satã pratica uma espécie de *captatio benevolentiae,* estratégia por meio da qual o orador prepara a audiência para ser conquistada por seu discurso com a apresentação de fatos que favorecerão essa recepção (BARTHES, 2001, p.83). No lugar de apresentar fatos, a personagem se mostra emocionada diante de seus subalternos, o que subentende o orgulho que Satã tem por suas tropas, mas também o arrependimento diante da condição deplorável na qual se encontram. Essa expressão de compaixão favorece que os ouvintes façam julgamento positivo de seu discurso.

[81] "Se perca? Acaso a indômita vontade, / O estudo de vingança, o ódio infindo / E a insubmissa coragem se perderam?".
[82] "Tal glória jamais ira ou poderio / Extorquirão de mim".
[83] "Assim falou, co'alarde, o anjo apóstata".
[84] "Três vezes quis, e três vezes ao escárnio / Lágrimas que anjos choram irromperam. / Entre suspiros acha enfim palavras".

Nos versos 2.427-429, Satã tenta projetar uma imagem de tranquilidade. No momento em questão, a personagem discursa acerca do próximo passo a ser tomado na empreitada contra os céus e encerra o debate entre os demônios. Descrita pelo narrador, sua *actio* é a seguinte: "Satan, whom now transcendent glory raised / Above his fellows with monarchal pride / Conscious of highest worth, *unmoved* thus spake" (*PL*, 2.427-429, grifo nosso)[85]. Diante da pergunta de Belzebu (*whom shall we find / Sufficient? Who shall tempt with wand'ring feet / The dark unbottomed infinite abyss*)[86], os anjos caídos haviam permanecido sentados, emudecidos e, de modo geral, paralisados. Essa imagem dos demônios contrasta com a de Satã, que, posicionado acima dos demais, responde ao desafio sem se deixar afetar pelo medo do desconhecido (*unmoved*). Nota-se, aqui, ainda outro elemento da construção do caráter de Satã cuja análise aprofundaremos no próximo subitem, que é a participação de outras personagens em sua caracterização.

Ao final de sua fala, Satã finalmente se move: "Thus saying *rose* / The monarch and *prevented* all reply / […] But they / Dreaded not more th'adventure than *his voice* / *Forbidding*" (*PL,* 2.466-475)[87]. Seu mero tom de voz determina o comportamento de seus subordinados, pois estes não ousam desafiar que foi dito. Por outro lado, é apenas quando Satã se ergue que as hordas infernais rompem o estado de torpor atemorizado no qual se encontravam e se movem uníssonas a ele (*and at once with him they rose*)[88], o que deixa claro que, pelo convencimento de seu discurso, os rebeldes já aceitaram seu domínio.

Nos versos 2.430-466, Satã fala sobre a necessidade de se realizar a empreitada da busca pelo novo mundo. Para estruturar seu discurso, Satã busca na *inventio* quatro argumentos principais para sustentar a hipótese de que é possível recuperar os céus: a situação atual desfavorável dos rebeldes; os perigos da jornada; os motivos que levam Satã a realizá-la; e o que os demônios devem fazer enquanto seu líder está longe. Todos esses itens favorecem em algum nível a construção de uma imagem heroica de Satã, mas também justificam a posição de liderança ocupada por ele.

Na abertura do discurso em 2.430-466, Satã prefacia seus argumentos com uma *captatio benevolentiae*[89]. A personagem se dirige aos rebeldes como "*progeny of Heaven,*

[85] "Satã, que a transcendente glória pôs / Acima dos seus, régio na soberba, / Cônscio de alto valor, frio falou".
[86] "Em busca do novel mundo, quem cremos / Capaz? Quem tentará com pés de viagem / O escuro abismo intérmino sem chão".
[87] "Dito assim se ergueu / O monarca, frustrando toda a réplica, / [...] Mas não temiam mais a ação que a voz / Que a nega".
[88] "Com ele juntos se elevaram".
[89] No capítulo 6 do primeiro livro de Retórica a Herênio, o autor anônimo postula que uma das funções da introdução é tornar o ouvinte benevolente e dócil à causa apresentada. Assim que, se a causa for de qualidade dúbia, a introdução se apoiará na benevolência, para que os aspectos negativos dela não prejudiquem o orador e o

Empyreal Thrones"[90], relembrando-os de que são criaturas celestiais, apesar da queda. Ainda, oferece consolo para o silêncio atemorizado daquelas hordas: "With reason hath deep silence and demur / Seized us, though undismayed" (*PL*, 2.431-432)[91] e cria uma sensação de comunidade ao se referir à situação atual como uma dor que ele mesmo partilha com os demais: "*Our* prison" (*PL,* 2.434)[92] e "immures *us*" (*PL*, 2.435)[93]. Satã retrata a situação na qual os rebeldes se encontram desfavoravelmente durante a *narratio,* pois salienta o fenômeno da perda dos céus e alimenta a sensação de desespero dos caídos:

> […] Long is the way
> And hard that out of Hell leads up to light.
> Our prison strong, this huge convéx of fire
> Outrageous to devour immures us round
> Ninefold and gates of burning adamant
> Barred over us prohibit all egress.
> These passed (if any pass) the void profound
> Of unessential Night receives him next
> Wide gaping and with utter loss of being
> Threatens him plunged in that abortive gulf.
> (*PL*, 2.432-441)[94]

O caminho para fora do inferno e de volta para o céu é longo e difícil. Agora que foram expulsos e se encontram no poço infernal, o caminho de retorno através do arrependimento e do perdão se mostra uma estrada amarga, que o próprio Satã descreve como impossível de ser tomada por ele (*nor [...] do I repent or change; that Glory never shall his wrath or might / Extort from me, PL* 1.96; 1.110-111)[95]. Esse caminho tem sua distância expressa no próprio texto, no qual a luz (*light*) aparece nos versos de abertura e o poço abortivo (*abortive gulf*) é visto nos versos finais da descrição da situação dos demônios. Lidos verticalmente, esses versos propõem uma distância estrutural, por meio da qual a luz fica muitos versos acima da escuridão do poço. Além, no espaço entre um extremo e outro, predominam as explanações dos desafios que separam esses dois pontos. Diante desse abismo, os rebeldes se encontram sem saber para onde ou a quem recorrer e, portanto, vulneráveis ao discurso de Satã e ao apelo da promessa velada de salvação encontrada na imagem que a personagem projeta.

---

discurso. Se a causa for humilde, é preciso capturar a atenção do ouvinte, entre outros exemplos. Assim, a introdução deve se adequar às condições para que aquele discurso seja recebido de maneira favorável pelo ouvinte.

[90] "Ó progênie do Céu, tronos empíreos".

[91] "Com razão o silêncio grave e a dúvida / Nos detém, sem medo embora".

[92] "Nossa cela".

[93] "Furiosa a devorar".

[94] "[...] longo / E agro o corgo é que vai do inferno à luz; / Nossa cela, a cúpula de fogo, / Furiosa a devorar, fecha-se em volta / Nove vezes, e portas de aço aceso / Trancando em redor negam o egresso. / Quando abertas, se há quem abra, o fundo / Da noite sem essência logo o toma / Hiantemente, e de vez lhe ameaça o ser / Lá esquecido no golfo abortivo".

[95] "Nem [...] repeso ou mudo / [...] Tal glória jamais ira ou poderio / Extorquirão de mim".

A promessa de apagamento da existência, consequência da jornada, contribui para manter os rebeldes em estado de medo: "[...] the void profound / Of unessential Night receives him next / Wide gaping *and with utter loss of being* / *Threatens him* plunged in that abortive gulf" (*PL*, 2.438-441, grifo nosso)[96]. Aqui, a ideia de inexistência é introduzida como pior do que a perspectiva de passar a eternidade na prisão infernal, sem qualquer possibilidade de alento. Johnson (2009, p.28-29) propõe que a determinação de Satã em abraçar o mal é oriunda de um medo profundo de ser esquecido, de modo que para evitar o oblívio, Satã precisa permanecer sob o olhar de Deus. A maneira de fazê-lo, sem abrir mão da suposta liberdade conquistada através da subversão, é perseguir um caminho de vis escolhas e nele permanecer. Essa estratégia alinha Satã ao papel de antagonista da humanidade proposto pelo narrador, o que alimenta a ideia promovida pela personagem de que ela ocupa um patamar similar ao de Deus: este, o que cria. Satã, o que destrói.

Mais insuportável do que a prisão eterna e a possibilidade de esquecimento, é o desconhecido, que é colocado como etapa final dessa estrutura punitiva designada para manter os rebeldes no lugar: "[...] what remains him less / Than unknown dangers and as hard escape?" (*PL,* 2.443-444)[97]. Colocando dessa forma, Satã delimita as possibilidades de atuação dos rebeldes, mas os confina à vulnerabilidade da inércia, o que os torna mais suscetíveis à manipulação e coíbe o surgimento de possíveis oponentes que desafiem Satã ao trono. Quando enumera os perigos que os cercam, Satã deixa implícito que a posição de liderança só pode ser alcançada mediante enfrentamento desses males em prol da salvação coletiva.

Tendo estabelecido o cenário em que se encontram e apontado as obrigações que cabem a um líder, Satã parte para outra espécie de *confirmatio*, por meio da qual ele elabora os argumentos que foram encontrados na *inventio* (BARTHES, 2001, p.87). Lá, Satã retoma os argumentos que foram introduzidos na *narratio* e justifica sua própria soberania, promulgando a ideia de que apenas ele é capaz de realizar a tarefa necessária para libertar os rebeldes caídos. Satã explicita esse pressuposto mais adiante no discurso: "Wherefore do I assume […] as great a share / Of hazard as of honor, due alike / To him who reigns? And so much to him due / Of hazard more as he above the rest / High honored sits" (*PL,* 2.450-456)[98].

Segundo a personagem, o perigo é mais inerente à liderança do que a glória, de modo que governar os rebeldes requer a realização de sacrifícios pessoais em prol do bem estar dos

[96] "[...] o fundo / Da noite sem essência logo o toma / Hiantemente, e de vez lhe ameaça o ser / Lá esquecido no golfo abortivo".
[97] "[...] que mais lhe sobra / Além de ignotos perigos e árdua fuga?".
[98] "Por que assumo [...] honra e risco, devidos irmãmente / A quem reina, e a quem mais é devido / Risco, pois que mais alto que os demais / Se senta em honra?".

demais, o que enobrece a posição de liderança. Ao anunciar os perigos que os cercam e pelos quais precisará passar, Satã indiretamente salienta o valor de suas próprias ações e eleva a si mesmo como herói, líder e salvador.

Ao final, o discurso adquire caráter deliberativo, à medida que Satã encoraja os rebeldes a buscar atividades que tornem seu confinamento na prisão infernal mais tolerável enquanto ali ainda for sua morada: "[...] Go therefore, mighty Pow'rs, / [...] intend at home / (While here shall be our home) what best may ease / The present misery and render Hell / More tolerable if there be cure or charm / To respite or deceive or slack the pain / Of this ill mansion" (*PL,* 2.456-462)[99]. Com essa orientação, Satã encerra o discurso em tom de comiseração e emprega o lugar comum de enfrentar os males da Fortuna com um ânimo forte e paciente (Anônimo, *Retórica a Herênio*, II, 50), proporcionando aos demônios tanto um senso de propósito quanto a promessa de que aquela estadia é temporária. Satã deixa subentender, assim, que seu plano terá sucesso e que os demônios devem ter fé em seu salvador.

A esperança trazida com essa jura logo dá espaço a um aviso de cautela que urge aos demônios vigia constante durante a ausência de seu líder, pois o deles é um inimigo que jamais dorme: "Intermit no watch / Against a wakeful foe while I abroad / Through all the coasts of dark destruction seek / Deliverance for us all!" (*PL*, 2.462-465)[100]. O aviso deixa claro que os rebeldes estão vulneráveis sem Satã, o que é reforçado pela forma como Satã apresenta sua jornada: uma busca pela salvação de todos, que apenas ele é capaz de empreender. Satã cultiva aos poucos uma imagem de heroísmo que se espelha na de Cristo, à medida que apresenta sua posição como uma de constantes sacrifícios pessoais em prol do todo; condiciona a salvação geral através de seu martírio; orienta vigília contra um inimigo atento; e promete uma espécie de arrebatamento desse local de sofrimento quando seu retorno acontecer.

Foi-se observado, portanto, que a construção do *éthos* de Satã via discursos da personagem é realizada através de diferentes estratégias que visam promover uma imagem de heroísmo e liderança, opondo-se à imagem anteriormente proposta de criatura monstruosa e viciosa estabelecida pelo narrador através de símiles. Satã rememora e elogia a antiga glória celeste possuída pelos companheiros de seu crime de modo a construir uma imagem favorável do momento presente e assegurar a integridade de sua posição de liderança, mesmo após a derrota. De fato, essa derrota é retratada como uma tentativa de subversão em face ao domínio

[99] "[...] Ide então Poderes, / [...~] ideai / O lar enquanto neste lar, que alívio / Requer esta maleita, e o inferno / Faz tolerável; se há cura ou mágica / Que sossegue ou engane, canse a dor / Desta enferma mansão".
[100] "Não rendei guarda / Contra um rival sem sono, que eu lá fora / Pelas costas da negra ruína êxodo / P'ra todos buscarei".

tirânico de Deus. O arrependimento e retorno à antiga vida de adoração são retratados como servidão, mas a permanência na prisão infernal também é descartada, de modo que os demônios são encurralados e pressionados a tomar uma decisão acerca de como se organizar. Isso coloca Satã em posição favorável, pois a personagem pode se apresentar como solução, isto é, como salvador. Essa imagem é fomentada através da maneira estratégica como a personagem expressa afetação patética através de sua *actio*, permitindo que Satã comova sua audiência e mais facilmente promova a ideia de que ele é adequado para a liderança.

3.3. As ações de Satã e sua interação com seus interlocutores;

Nesta análise de alguns trechos retirados dos dois primeiros livros, argumentamos que a descrição das ações, das motivações e dos pensamentos de Satã por parte do narrador visam evidenciar o vício por trás desses aspectos. As intervenções didáticas do narrador são observadas com o emprego de estratégias de formação da imagem que permitem a leitura da personagem como heroica. Essa intervenção estabelece os termos dentro dos quais a imagem de heroísmo de Satã deve ser julgada, os quais correspondem às preceptivas de heroísmo da épica escritural. Conforme o modelo estabelecido pela pequena épica de Jó, as características do herói cristão tradicionalmente enfatizam as suas armas espirituais (LEWALSKI, 1966, p.25) e, como no exemplo citado, são vistas na sua expressão de fortaleza mental, fé e obediência, que não deseja glória pessoal, mas sim contribuir para a suma glória de Deus através de suas ações.

De modo a balizar nossa análise das intervenções que o narrador faz na construção da imagem de Satã, citamos novamente as preceptivas de Fraunce acerca da adequação da *actio* na representação do *affectus*. No segundo tomo de *The Arcadian Rhetorike* (1588), Fraunce versa sobre a fala e a pronunciação, que são aspectos discursivos que dizem respeito à recepção do discurso. O tratadista argumenta que a inadequação da voz ao discurso ou a falta de harmonia entre esses elementos não apenas empobrece o discurso, como também torna a experiência do ouvinte desagradável. As admoestações feitas por Fraunce são referentes ao discurso falado, mas podem ser adaptadas para o formato escrito e aplicadas especialmente à descrição das falas e ações de personagens. Dependendo da forma como são realizadas, essas descrições permitem que o leitor construa uma imagem mais concreta da personagem e que perceba seu discurso, ainda que escrito, com mais nuances.

Fraunce (*The Arcadian Rhetorike,* Tomo II, I-II, 1588) ainda afirma que em algo penoso e lamentoso, a voz deve ser cheia, soluçante, flexível e cheia de interrupções. Com raiva, deve ser estridente, ríspida, veloz e curta. Em medo e vergonha, deve ser contida, gaguejante,

trêmula. Em alegria, felicidade ou prazer, deve ser macia, suave e fluir com doçura. Em angústia e luto, deve ser uma voz oca, partindo do fundo da garganta tal qual um grunhido. Em desejo, deve ser calmante, lisonjeira, gratificante, uma voz suave e submissa.

No que tange aos movimentos do corpo, o tratadista postula que os movimentos devem acompanhar as mudanças que ocorrem na voz durante o discurso, de maneira grave e não exagerada (Fraunce, *The Arcadian Rhetorike,* Tomo II, III, 1588). Assim, fica aparente a superioridade do emissor, que é melhor expressa quando este está de pé, reto e se movimentando de maneira fluida e graciosa. Essas preceptivas servem para alinhar a *actio* ao efeito patético intencionado pelo argumento, o que confere maior potência ao discurso. No caso de *Paradise Lost* e a construção da imagem de Satã, as recomendações de Fraunce permitem que avaliemos de maneira mais precisa como o narrador utiliza certas ferramentas retóricas tanto para denunciar a dissimulação nos discursos de Satã quanto para desbancar a imagem de probidade e heroísmo da personagem através da descrição de sua *actio*.

A caracterização de Satã se inicia no livro I, quando o narrador designa para Satã o papel de inimigo da humanidade na matéria sobre a qual versará. Desse modo, ele estabelece de antemão os termos dentro dos quais a personagem deve ser lida: "Who first *seduced* them to that foul revolt? / Th'infernal Serpent. He it was whose *guile* / Stirred up with *envy* and *revenge deceived* / The mother of mankind, what time his *pride* / Had cast him out […] (*PL*, 1.33-37, grifos nossos)[101]. A influência de Satã sobre os pais primordiais da humanidade é descrita como uma *sedução*, que é definida pelo narrador como persuadir à desobediência ou deslealdade e possui conotação negativa. Através da adjetivação, o narrador elenca os vícios que possibilitaram a persuasão e alerta ao leitor sobre a motivação torpe da personagem: sua malícia (*guile*) facilitou a enganação (*deceived*) que fora movida por um sentimento de inveja (*envy*) e vingança (*revenge*) após sua expulsão dos Céus.

Ao elencar os vícios da personagem, o narrador justifica o papel por ela ocupado na narrativa, mas também aponta que o principal meio pelo qual Satã age é através da enganação. Esta será vista especialmente na formação da imagem da personagem, que se valerá de elementos de formação do heroísmo clássico para emular, no inferno, a glória celeste, com Satã no centro dessa glória. Esse mecanismo é observado na representação de Satã com relação às outras personagens em seu entorno: a maneira como o narrador descreve as interações de Satã com seus interlocutores emprega mecanismos de construção de uma imagem de heroísmo

[101] "Quem os levou primeiro à transgressão? / A Serpente infernal; pondo na astúcia / Vingança e inveja, enganou / A mãe da humanidade, quando o orgulho / Do Céu o expulsou".

virtuoso para os parâmetros clássicos. No entanto, quando consideramos o papel pré-estabelecido da personagem na narrativa e no mito Cristão, seus vícios ficam evidentes.

Seguindo a cronologia do poema, o narrador primeiro estabelece Satã como responsável pela queda do homem, mas também o coloca como a força motriz por trás da queda dos anjos rebeldes. Satã é duplamente culpado e nesses eventos, a inveja é elencada pelo narrador como um grande motivador: "[…] with *ambitious* aim / [Satan] Raised impious war in Heav'n and battle *proud* / With vain attempt […] (*PL*, 1.41-44, grifos nossos)[102]. Essa inveja, associada à ambição e a vaidade, motivou Satã a apostar numa investida contra os Céus. Passível de ser lida como ousada e, talvez, como uma demonstração de bravura, o narrador postula que a característica principal de sua ofensiva é ser vã (*vain*). Porém, ela se torna absurda quando lida nos termos do verso 49 do primeiro livro: "Who *durst defy* th'Omnipotent to arms"[103]. Satã ousou desafiar às armas o detentor de todo o poder. Sua tentativa é vã e irrisória, características que se acabam se estendendo para a própria personagem, por ser a força motriz de grande parte dos acontecimentos do poema.

Dessa maneira, o narrador atribui à personagem traços viciosos que desestabilizarão o heroísmo clássico visto na composição de sua imagem em momentos futuros do texto e que permitirão uma degradação ainda maior de sua figura. Isso se dá porque a degradação ganha mais peso quando realizada de maneira consoante ao emprego de elementos que de fato permitam a leitura da personagem como heroica, como a descrição de sua proeza bélica e da coragem demonstrada por Satã diante do cenário desolador da prisão infernal. A provocação do texto se torna efetiva quando o leitor é capaz de olhar para a caracterização de Satã e apontar as incongruências na representação do heroísmo não apenas no poema miltoniano em específico, mas também enquanto ferramenta do gênero épico.

Com isso, partimos agora para as instâncias do poema em que o narrador nos oferece uma imagem de heroísmo de Satã que é sutilmente desestabilizada ao longo da narrativa por meio de intervenções pontuais. Após o catálogo de potestades que atendem ao chamado de Satã (*PL,* 1.376-505), os rebeldes encontram seu líder aparentemente tranquilo diante da presente derrota: "[...] found their chief / Not in despair, t'have found themselves not lost / In loss itself

[102] "[...] co'alvo ambicioso / No trono e na divina monarquia / Batalha ufana e ímpia guerra alçou / Com tentativa vã".

[103] A tradução deste trecho feita por Daniel Jonas (2021) conserva a simetria métrica e a prosódia da versão do texto miltoniano às quais o tradutor se propõe, mas negligencia a carga trazida pelo verbo *durst*, versão arcaica do contemporâneo *dare*, que muito contribui para o nosso argumento, de modo que tomamos a liberdade de traduzir livremente a passagem citada como "Que ousara desafiar o Onipotente às armas".

which on his count'nance cast / Like doubtful hue" (*PL*, 1.524-527)[104]. Há, em sua expressão, uma sombra distante de perda. Esse pequeno detalhe indicado pelo narrador oferece um tênue fio condutor para a interpretação que o leitor fará da projeção de calma de Satã diante do caos demonstrado por seus seguidores.

A suposta calma de Satã ganha peso na formação de sua imagem ao ser posta ao lado do estado desacorçoado em que se encontram seus seguidores, pois a personagem é capaz de conservar um exterior tranquilo, ao passo que seus seguidores, não. Sugere-se, com isso, que Satã é melhor e mais forte do que os outros e, portanto, mais adequado para a liderança: "All these and more came flocking but with looks / Downcast and damp" (*PL*, 1.522-523)[105]. Satã chama os derrotados para si e eleva seus espíritos através de uma demonstração quase teatral de subversão e liderança quando ordena que seu estandarte de guerra seja erguido ao som estridente de trombetas e clarins.

Esses elementos marciais contribuem para a fomentação dessa imagem de liderança e dignidade, mas o narrador a desestabiliza novamente ao indicar que as palavras de Satã são vazias, não contendo valor ou substância: "[Satan] Soon recollecting *with high words that bore / Semblance of worth, not substance*, gently raised / Their fainting courage and dispelled their fears. / Then straight commands that at the warlike sound / Of trumpets loud and clarions be upreared / His mighty standard" (*PL*,1.528-533, grifo nosso)[106].

Mais à frente, a imagem de liderança de Satã é promovida através da ênfase em sua postura física ao observar suas tropas: "He through the àrmed files / Darts his experienced eye and soon traverse / The whole battalion views" (*PL,* 1.667-669)[107]. Na maneira deliberada como os olhos de Satã passeiam pelos batalhões, fica implícita uma experiência marcial que dá vênia à segurança e à tranquilidade que tornam a personagem passível de ser lida como impenetrável. O narrador é generoso ao descrever a posição de Satã enquanto líder das tropas infernais, pois a própria condição em que as personagens se encontram e o motivo para sua derrota contribuem para atenuar a sensação de maravilhamento causada pela imagem forte projetada por Satã e o poderio bélico de suas tropas:

> He [Satan] *above the rest*
> In shape and gesture proudly eminent
> *Stood* like a tower. His form had yet not lost

[104] "[Os demônios] p'lo chefe acharem / Não flébil, por se acharem não perdidos / Na pura perda; o que no seu semblante / Lança suspeita cor".
[105] "Estes e mais em bandos vieram, de ar / Cabisbaixo e cris".
[106] "[Satã] 96com ditos cheios de honra / Na forma não na essência, elevou-lhes / O arrojo débil, medos dissipando-lhes. / Depois dá ordens certas, que ao soar / Da trombeta e clarim seja exaltado / Seu estandarte excelso".
[107] "Ao altíssimo, crus com braços ávidos / Chocaram estridentes sons de guerra / Batendo adargas ao fórnice do Céu".

All her original brightness nor appeared
Less than archangel ruined and th'excess
Of glory obscured, as when the sun, new risen,
Looks through the horizontal misty air
Shorn of his beams or from behind the moon
In dim eclipse disastrous twilight sheds
On half the nations […]
Darkened so, *yet shone*
Above them all th'Archangel, but his face
Deep scars of thunder had entrenched and care
Sat on his faded cheek, but under brows
Of dauntless courage and considerate pride
Waiting revenge. Cruel his eye, but cast
Signs of remorse and passion to behold
The fellows of his crime
(*PL,* 1.589-606, grifos nossos)[108]

Nos termos destacados, o narrador situa Satã espacialmente (*above the rest [...] stood; above them all th'Archangel*), mas também indica sua *actio*. O verbo *to stand*, visto no pretérito no texto, aponta que a personagem está de pé, parada, acima dos demais. Ali, ela se ergue e apenas seus olhos se movem, o que reforça a imagem de impenetrabilidade, mas também alimenta a impressão de hierarquia. Esta, é reforçada através dos símiles que comparam Satã a elementos igualmente imponentes e elevados: uma torre, o sol entre nuvens e o sol eclipsado pela lua.

Esses símiles estabelecem que, para se ter noção total da forma de Satã, é preciso que aquele que o observa olhe para cima. Esse elemento que compõe a formação da imagem da personagem é reforçado na abertura do segundo livro, quando o narrador relembra a posição espacial ocupada por Satã com relação aos demais: "High on a throne of royal state [...] / Satan exalted sat, by merit raised / To that bad eminence and from despair / Thus high uplifted beyond aspires / Beyond thus high [...]" (*PL,* 2.1-8)[109]. Quando alia o posicionamento espacial de Satã às descrições de sua grandeza física, o narrador permite que se reforce a sensação de submissão dos outros rebeldes para com Satã.

Nessa mecânica, o observador se depara com uma personagem cuja glória e liderança são eminentes, mesmo que ofuscadas e marcadas pela derrota em guerra. Há uma certa melancolia nesses breves símiles, que é intensificada com a descrição da expressão facial de

[108] "Seu fero comandante. Sobre os outros / Se perfilou nos gestos eminente / Como uma torre; sua forma mantinha / Todo o brilho de origem, não mostrando / Menos que um Arcanjo em queda, brumoso / No excesso de esplendor: qual sol que nasce / E espreita pelo ar pardo do horizonte / Curto de raios, ou detrás da lua / Eclipsado verte astroso crepúsculo / Em meio mundo, e por medo de abalos / Monarcas pasma. Sim, toldado o arcanjo, / Porém lustrando a todos: no seu rosto / Os trovões fundas marcas lhe sulcaram / E o peso habitou as faces pálidas; / Mas sob cílios de audácia e brio cauto / Espreita a vingança: olho cruel, lança / Sinais de remorso e paixão ao ver / Os cúmplices do crime".

[109] "Num insigne e real trono, de longe / Ofuscando a riqueza de Ormuz e Índia, / Ou lá onde o bel Este com mão fértil / Sobre bárbaros reis verte ouro e pérolas, / Se sentava Satã, alçado em glória / E valor à eminência má; de afronta / Solevado ao mais alto aquém da esperança / Aspira a mais além [...]".

Satã ao observar os companheiros de seu crime, pois a personagem é descrita como sendo acometida por paixão e remorso. Esses elementos, quando associados à menção de sua coragem destemida e seu orgulho atento, permitem que se interprete a personagem como sendo dotada de um caráter heroico para os parâmetros da épica clássica.

O próprio Satã fomenta essa impressão ao justificar sua posição de liderança como oriunda da ordem natural de criação, quando ainda estavam todos no Céu (*PL*, 2.18-30). No entanto, após as expressivas instâncias indicadoras de dignidade e heroísmo de Satã em relação aos interlocutores, o narrador faz um alerta categórico acerca do caráter da personagem. Ele relembra aos leitores que Satã é, na verdade, a origem de toda a malícia. A intervenção é feita após Belzebu propor o plano de destruição da humanidade diante dos demônios:

> [...] Thus Beëlzebub
> Pleaded his devilish counsel first devised
> By Satan and in part proposed. For whence
> But from *the author of all ill* could spring
> So deep a malice to confound the race
> Of mankind and in one root and Earth and Hell
> To mingle and involve, done all to spite
> The great Creator?
> (*PL*, 2.378-385, grifo nosso)[110]

Nos comentários do narrador na passagem acima, observa-se a tensão entre a imagem de heroísmo que Satã projeta e a necessidade de alertar sobre o vício por trás de suas ações. Essa dinâmica fica especialmente evidente no uso do adjetivo *bold* para caracterizar falas e ações da personagem (*PL*, 1.82; 2.386-387; 2.751; 4.13; 4.882; 5.66; 5.803; para citar alguns). Em uma concepção contemporânea, *bold* se refere a alguém que é intrépido diante do perigo, que demonstra um espírito destemido ou ousado, as quais são características louváveis em um líder. Por outro lado, *bold* também pode se referir à presunção e à impudência, as quais denunciam uma falta de modéstia, pudor e cautela, todas características repreensíveis em um líder[111].

---

[110] "[...] Belzebu / Litigou seu mau juízo, desde logo / Ideado por Satã, proposto em parte: / De onde a não ser do mestre do mal brota / Tão fundo mal, a raça a confundir / Dos homens p'la raiz, moldando a terra, / Cruzando-a com inferno, só p'ra atear / O grande criador?".

[111] Definições contemporâneas de *bold* podem ser encontradas no dicionário online Merriam-Webster. Em que pese uma interpretação do texto miltoniano feita sob uma definição mais atual do termo destacado, observar o seu uso a partir do final do século XVI permite que vislumbremos a evolução da língua e, por consequência, de possibilidades de leitura do poema e da personagem Satã. Por essa razão, fazemos o cotejo das definições contemporâneas e primeiro-modernas de termos específicos, quando útil para a maior fruição do poema. Utilizamos como fonte de léxico primeiro-moderno a ferramenta online *Lexicons of Early Modern English,* que compila definições dos termos pesquisados e seu uso em explicações, vistos em dicionários e compêndios primeiro-modernos. Assim, observamos que, para os regimes discursivos dos séculos XVI e XVII, *bold* traduzia qualidades tais como audácia, confiança e coragem, vistas em termos latinos e franceses, como *animosus, audax, audacieux,* entre outros encontrados em dicionários do período primeiro-moderno (a citar: *Abecedarium Anglico-latinum,* 1552; *Manipulus Vocabulorum,* 1570; *The Art of English Poesy*, 1589; *An Alveary or Triple Dictionary,*

Após o discurso de Belzebu, Satã se ergue, consciente de que excede seus companheiros em valor e que isso o eleva à posição de monarca: "Satan, whom now transcendent glory raised / Above his fellows with monarchal pride / Conscious of highest worth unmoved thus spake" (*PL*, 2.427-429)[112]. Sua glória o faz transcender aos demais a nível físico, pois a personagem é descrita ocupando um trono elevado, que o posiciona acima de seus seguidores. Apesar da tensão e da expectativa que foram geradas durante o debate entre as potestades e da fala final de Belzebu, Satã é descrito demonstrando tranquilidade e segurança em sua fala (*unmoved thus spake*). Assim, sua *actio* nessa passagem contribui para sua elevação e para a justificação de sua ocupação do posto de liderança infernal, pois transmite tranquilidade em meio ao caos que persiste entre os rebeldes.

De fato, o cotejo da *actio* de Satã e da *actio* de seus subalternos é um mecanismo com frequência utilizado pelo narrador na construção da imagem de heroísmo e dignidade da personagem ao longo do poema. Por exemplo, o narrador introduz Moloque enfatizando sua ferocidade, que se acentuou com o estado de desespero em que a personagem se encontra. Por conta disso mesmo, a personagem não se importa com uma eventual resposta violenta do céu que possa custar sua existência e a dos demais (*PL,* 2.43-50). Em contraste com a afetação alheia, Satã passa uma segurança irresistível. Nesse trecho do poema, o termo *unmoved*, empregado para descrever os demônios, evidencia o seu estado de choque e paralização geral após o discurso de Belzebu. Os demônios são descritos mais tarde como *sat mute, pondering, with deep thoughts, dismay*(ed), *astonished* (*PL*, 2.420-423)[113]*,* ao passo que Satã se mostra imune ao medo e à insegurança que tanto a jornada quanto a liderança das hordas infernais podem trazer.

Enquanto os outros permanecem sentados e calados, Satã se ergue e sela o destino dos rebeldes, tendo sido escolhido para executar o plano proposto por Belzebu: "[...] Thus saying rose / The monarch and prevented all reply" (*PL*, 2.466-467)[114]. Neste caso, a *actio* de Satã interfere na de seus seguidores, que se veem impedidos de expressar qualquer reação após progressivas demonstrações de superioridade de seu líder. O momento permite que o leitor olhe para Satã e veja a suma expressão de uma potência gloriosa e sombria, a qual, apesar de gerar maravilhamento, também está sujeita à degradação, seja pelo ridículo, seja pela blasfêmia que a constitui.

---

in English, Latin, and French, 1574). Por outro lado, indicava também robustez e força (*stowte; stronge*); [um espírito] aventureiro, imprudente, precipitado e presunçoso (*aduenturous, foolehardie, rash, presumptuous*).

[112] "Satã, que a transcendeu glória pôs / Acima dos seus, régio na soberba, / Cônscio de alto valor, frio falou".

[113] "[...] eram porém mudos, / Pesando-o gravibundos; cada um / Lendo em outro semblante o seu desânimo".

[114] "[...] Dito assim se ergueu / O monarca, frustrando toda a réplica".

O narrador aponta essa blasfêmia na influência que Satã possui sobre as hordas rebeldes: "[...] *Towards him they bend / With awful reverence prone and as a god / Extol him equal to the High'st in Heav'n*" (*PL*, 2.477-479)[115]. A reverência dedicada pelos rebeldes a Satã é descrita como terrível (*awful*), pois se refere a uma prática ritualística que ofende a premissa básica de que toda a glória pertence a Deus. Os rebeldes adoram a Satã como se este ocupasse o mesmo patamar que Deus, numa tentativa de recriar o reino dos Céus no inferno, a qual vem sendo mostrada desde a primeira fala de Satã. O leitor apenas é capaz de depreender a totalidade do horror dessa iniciativa quando o narrador concede que a representação desses episódios se valha dos mesmos mecanismos de representação do virtuoso e do heroico para demonstrar a maneira como estes podem ser corrompidos.

Assim, Satã é descrito como sendo acompanhado de toda a pompa digna de um rei ao se encaminhar para a sua jornada: "*Midst came their mighty paramount and seemed / Alone th'Antagonist of Heav'n, nor less / Than Hell's dread Emperor with pomp supreme / And God-like imitated state"* (*PL*, 2.508-511)[116]. Satã é o mais digno de nota (*paramount*) dentre os caídos, condição que o coloca acima dos demais, mas que também o isola e o torna um tanto caricato, pois, mesmo o estado de pompa absoluta no qual se encontra é uma imitação ou performance da glória divina. Parte da jornada por vingança e recuperação daquela justa herança que lhes foi tirada consiste, portanto, de uma tentativa de recriar a glória celestial, equiparando-se a Deus, à corte celeste e ao reino dos céus.

Essa equiparação confere à pretensão heroica de Satã o caráter de aspirar ser maior que o próprio Deus, e não apenas de recuperar o que lhe foi supostamente tomado. Satã não deseja apenas derrotar ao Criador, mas também substitui-lo. Suas pretensões, porém, são desafiadas quando o narrador observa a questão fundamental da capacidade de criação desfrutada unicamente por Deus. Assim, quando Satã se depara com o abismo do Caos, o narrador alerta que apenas o Criador é capaz de comandar toda a matéria e dar origem à vida, o que novamente desestabiliza a imagem que Satã tenta projetar:

> [...] Into this wild abyss
> (The womb of Nature and perhaps her grave)
> Of neither sea, nor shore, nor air, nor fire,
> But all these in their pregnant causes mixed
> Confusedly, and which thus must ever fight
> Unless th'Almighty Maker them ordain
> His dark materials to create more worlds

[115] "[...] Pronos ante ele / Caíram em formal vênia, e deus / O alçaram como o Altíssimo no Céu".
[116] "E entre eles o supremo chefe, o único / Adversário do Céu, imperador / Cruel do inferno, cheio de grã pompa / E ar de deus".

(*PL*, 2.910-916)[117]

Vemos, nesse trecho, que toda a matéria existe num estado de caos absoluto até que seja comandada pelo Criador a se tornar um novo mundo com sentido e razão de ser. Quando olhamos para Satã, deparamo-nos com o caos interno que a personagem reconhece carregar, mas também com uma imagem de heroísmo e de subversão ao domínio de Deus. Em *PL,* 2.727-734; 747-814, vemos que as tentativas da personagem de criar algo deram origem ao grandes outros grandes inimigos da humanidade, Pecado e à Morte. Estes dois são o legado de Satã e suas ações contra a humanidade se inscrevem e estendem os feitos de seu criador. Por outro lado, sua prole oferece um prenúncio do fim de sua jornada, que deverá resultar em mais pecado e morte. Jamais, porém, logrará a glória e a existência tranquila em ares melhores que a personagem promete aos companheiros de seu crime ao se apresentar como seu salvador. Menos ainda, coordenam a matéria para criar novos mundos, apenas destruir o já existente.

Quando Satã vê Morte pela primeira vez, sua reação é de destemor e maravilhamento: "Th'undaunted Fiend what this might be *admired*, / Admired, not feared" (*PL*, 2.677-678, grifo nosso)[118], reação que denuncia o mórbido prazer obtido pela personagem na presença dessas criaturas iníquas. Quando Morte o ameaça, Satã se defende e retorna a ofensa com base em sua origem angelical, chamando a si mesmo de *spirit of Heav'n* (*PL*, 2.681-687), o que o separa daquelas criaturas hediondas. No entanto, o narrador já nos alertara de que a reação inicial da personagem fora de "admirar, não temer", o que indica algum grau de aprovação daquelas bestas e não de reprovação ou horror imediato.

Em sua fala, Satã promove a ideia de que ainda possui as mesmas qualidades de antes da queda ao descrever a si mesmo como um espírito celeste e projeta uma imagem de rebelde injustiçado, que ainda possui direito à sua herança celestial. No entanto, sua fama o precede a cada encontro com outras criaturas do reino infernal. Até mesmo Morte é capaz de identificá-lo sem nunca tê-lo visto e a descrição que ela faz de Satã é uma das preciosas instâncias nas quais vemos a imagem da personagem sendo composta pela fala de outras personagens, o que ainda se alinha à premissa de formação do caráter de Satã com relação aos seus interlocutores: "Art thou that *traitor* angel, art thou he / Who first *broke peace* in Heav'n and faith, till then / Unbroken, and in *proud* rebellious arms / […] condemned / To waste eternal days in woe and

[117] "[...] Adentro do áspero abismo, / O ventre natural, quem sabe a tumba / De nem terra, nem mar, nem ar, nem fogo, / Mas destes na prenhez dos pais causais / Siameses, e que assim hão-de lutar / Até que o criador ordene enfim / Seus fuscos materiais a dar mais mundos".
[118] "Se há pasmo no audaz rival é pasmo, / Não medo; à exceção de Deus e Filho".

pain?" (*PL*, 2.689-695, grifos nossos)[119]. A fala de Morte desestabiliza a ingenuidade que Satã tenta promover com essa imagem de salvador, pois evidencia o vício de suas ações: Satã *trai* e *destrói* a paz eterna e *condena* a todos a um infindável sofrimento por conta de seu *orgulho* e imprudência. De certa forma, é como se o narrador agisse através de Morte para alertar ao leitor.

Coisa similar ocorre na fala do rei do Caos à personagem. Apesar de Satã se apresentar como salvador e mártir (*Alone and without guide, Half lost, I seek, PL*, 2.975)[120], sua fama o precede. Diz o Caos: "[...] I know thee, stranger, and who thou art, / That mighty leading angel who of late / Made head against Heav'n's King, though overthrown" (*PL,* 2.990-992)[121]. A imagem descrita por Caos é diferente da figura de modéstia e martírio que Satã tenta promulgar quando descreve sua condição atual como uma de solidão e falta de direção, pois salienta o papel de liderança e confrontamento que Satã teve ao desafiar a Deus, responsabilizando-o. Assim, apesar de Satã tentar aparentar ser inócuo àqueles que o recebem e que podem se tornar seus aliados, sua fama já é o bastante para que estes reconheçam sua força, mas também sua vilania.

O narrador indica o efeito patético que a fala de Morte causa em Satã. Este, torna-se inflamado por indignação e chega a ser comparado com um cometa que queima: "Incensed with indignation Satan stood / Unterrified and like a comet burned" (*PL*, 2.707-708)[122]. Essa reação indica que ameaças que desestabilizem a imagem que Satã projeta são capazes de movê-lo a uma resposta patética, ao ponto de Satã decidir destruir Morte ali mesmo e preparar-se para tal. Nesse momento, sua ira é comparada à artilharia celeste, numa possível alusão a uma cena vivenciada pelo próprio Satã: "[...] And such a frown. / Each cast th'other as when two black clouds / With heav'n's artillery fraught come rattling on" (*PL*, 2.713-715)[123]. Essa comparação aponta a capacidade da personagem de realizar grande destruição quando movido por uma ira descontrolada, a despeito do exterior contido que projeta.

Uma resposta patética similar é vista anteriormente em *PL*, 2.630-632, quando Satã inicia sua jornada: "Satan, with thoughts inflamed of high'st design, / Puts on swift wings and towards the gates of Hell / Explores his solitary flight"[124]. Momentos antes, a personagem se dirigira à sua audiência projetando um exterior tranquilo. Aqui, no entanto, quando de fato

[119] "És tu o anjo rebelde, és tu ele, / Quem primeiro quebrou a paz no Céu, fé, / Então intacta, e em motim ufano / Juntou a terça parte dos celestes / A maquinar conjuras, p'lo que a todos / Proscritos Deus os fez, aqui forçados / A um gasto sem findar de dor e penas?"
[120] "Só, e sem guia, vou, meio perdido"
[121] "[...] Sei quem és, ádvena, conheço-te / O bravo líder de anjos, que há não muito / Se opôs ao rei do Céu, vencido embora".
[122] "Rábido se quedou Satã sem cólicas, / Assim como um cometa calcinado".
[123] "[...] e com um cenho / Permutado, qual nuvem que com nuvem, / Negras, da artilharia dos céus cheias".
[124] "Satã, ateando intuitos de alto traço, / Asas folgadas põe, e até às portas / Do inferno testa o voo solitário".

inicia a empreitada, seus pensamentos são outros, inflamados por maquinações elevadas. O uso de *inflamed* denota excitação incontrolável, *páthos*, que consome como fogo. Satã age movido pela forte emoção da promessa de vingança e glória, contradizendo a maneira como ele se apresenta para seus interlocutores e demonstrando sua capacidade dissimulação.

Essa capacidade de dissimulação através da imagem e do discurso fica evidente quando Satã percebe que Morte e Pecado são aliados em potencial. Sua *actio* se torna suave e Satã passa a tratar a monstruosidade que antes rejeitara com termos carinhosos (*Dear daughter*): "She finished and the *subtle* Fiend his lore / Soon learned, *now milder*, and thus answered *smooth*" (*PL*, 2.815-816, grifo nosso)[125]. Essa mudança súbita atesta que a capacidade de adaptação discursiva é fundamental para que se obtenha o resultado que melhor sirva aos interesses de Satã em jogadas marciais e políticas.

Quando são abertos os portões do inferno, o narrador descreve a reação de Satã ao abismo como: "Into this wild Abyss, the *wary* Fiend / *Stood* on the brink of Hell and *looked a while* / *Pondering* his voyage" (*PL*, 2.917-919, grifos nossos)[126]. Satã calcula seus próximos movimentos com cautela que logo dá lugar à audácia, quando a personagem se lança para dentro do abismo (*ascending rides* / *Audacious, PL*, 2.930-931) e encontra extrema dificuldade de se locomover. Satã é descrito como destemido (*undaunted*) quando vai de encontro aos poderes que ali habitam e se dirige a eles com ousadia (*turning boldly*). No entanto, o lugar não respeita às leis naturais e, ali, apenas Deus é capaz de exercer comando completo.

Satã é então descrito nadando, se arrastando, voando e se desdobrando de diversas formas para alcançar seu objetivo (*PL*, 2.949-950). Com essa descrição, o narrador deixa ver que há limites para a influência e poder de Satã. A personagem não é capaz de transpor o reino do caos sobre o qual apenas Deus tem pleno domínio sem precisar se submeter ao ridículo de não conseguir se locomover. Apenas após convencer o Caos, Satã é descrito se inflamando com a vontade renovada de seguir seu percurso e oferecendo uma demonstração de sua potência: "But glad now that his sea should find a shore / With fresh alacrity and force renewed / Springs upward like a pyramid of fire" (*PL*, 2.1011-1013)[127]. Como uma pirâmide de fogo, Satã se lança para o ar, deixando para trás um caminho que é logo pavimentado por Pecado e Morte (*PL,* 2.1024-1032) e que passará a conectar a Terra, esse novo mundo, ao inferno. Assim, mesmo

[125] "Rematou, e o sutil demo deu uso / À lição, cauto mais, e respondeu".
[126] "Adentro do áspero abismo o cauto demo / Parou nas infernais bordas e olhou, / Pesando a rota".
[127] "Mas feliz que o seu mar dê com a costa, / Com fresca alacridade e viço novo / Lança-se qual pirâmide de fogo".

sua demonstração de poder acaba ganhando conotação negativa, dada a destruição que ela deixa para trás e a que ensejará a seguir.

Com a análise dos trechos acima, observamos que as intervenções do narrador na formação da figura de Satã se apoiam na utilização de vocabulário que afirma o vício que se entremeia na imagem de heroísmo da personagem. Essa imagem também é construída através do sutil cotejo de sua *actio* e da *actio* de outras personagens em seu entorno. Esse mecanismo justifica que Satã ocupe a posição de liderança, pois é este capaz de manter uma imagem de dignidade diante das hordas infernais, que são descritas como representando o caos do próprio inferno. De fato, da formação da imagem de heroísmo e liderança de Satã, participa a própria percepção que as outras personagens possuem dela.

Por meio de falas específicas, o leitor tem um vislumbre de como os próprios componentes da narrativa recebem e interagem com o suposto heroísmo promovido por Satã. Esse heroísmo, que emprega mecanismos de construção do caráter adequados para a representação da virtude, introduz ao leitor um Satã dotado de características que atendem às premissas do heroísmo clássico, mas que, quando postas ao lado das preceptivas do heroísmo vistas na épica escritural, não condizem com o heroísmo cristão. Satã pode ser lido como herói e salvador das forças infernais por projetar uma persona de força, poder e dignidade. Mas justamente por isso, é necessário que sejam feitas sinalizações para o leitor de que essa glória consiste em uma imitação e um desafio à glória celeste, e que o heroísmo projetado pela personagem não representa, de fato, virtudes. Dessa maneira, quando adotada uma abordagem de leitura do poema pautada em premissas teológico-cristãs de interpretação de Satã como vilão da humanidade, o efeito causado é da personagem como uma caricatura ou crítica ao heroísmo. Dentro desses parâmetros, os modelos heroicos clássicos e os mecanismos utilizados em sua formação se mostram vulneráveis e passíveis de serem empregados para promover figuras que não sustentam os valores cristãos de obediência, fé e abnegação.

4. CONCLUSÃO

Ao longo das etapas de análise do texto miltoniano, pudemos constatar que na construção da imagem de Satã, estão presentes elementos formadores do heroísmo oriundos de modelos épicos clássicos. Esses elementos permitem a leitura de Satã enquanto uma figura heroica, o que deixa subentendida a existência de virtudes comumente associadas ao heroísmo na personagem. A ideia de Satã enquanto figura adequada ao cargo de liderança dos rebeldes é sustentada pela personagem através de discursos (1.84-124 & 2.430-466) que contribuem para promover um *éthos* de probidade, força, fortaleza mental, entre outras características comumente associadas às figuras de líderes.

Por outro lado, essa construção também conta com a participação do narrador, à medida que este descreve os atributos físicos e as ações da personagem de maneira a indicar que ela é dotada de vício. No que tange às implicações teológico-políticas dessa dinâmica, elencamos os mecanismos que dela fazem parte; as problemáticas que podem ser tocadas através da crítica ao caráter de Satã; e de que maneira esses elementos contribuem para a abordagem do poema através da figura de Satã.

Observamos que Satã e narrador possuem acesso desigual aos mecanismos pertencentes às etapas de elaboração do discurso. Satã apenas possui acesso a elementos formadores da imagem presentes nas etapas de organização discursiva *inventio, dispositio* e *elocutio*. Para formar uma imagem positiva de si mesmo diante de seus seguidores e conseguir conquistar o apoio dos rebeldes, mas também assegurar que sua posição de liderança não será desafiada, Satã lança mão de dispositivos da retórica epidítica empregados em discursos que visam laudar a um governante. Conforme vimos em tratados sobre a retórica epidítica como os de Menandro e Hermógenes (*Peri epideiktikon* e *Peri ideon*, respectivamente), deve-se seguir uma ordem específica de temas a serem abordados durante o discurso laudatório para garantir uma representação decorosa da figura elogiada.

Menandro, por exemplo, recomenda abordar sua origem, de modo a construir uma imagem de dignidade pautada na origem familiar ou geográfica daquela figura. Hermógenes, por outro lado, aponta a necessidade de adequar o discurso ao contexto de sua recepção, de modo a obter um argumento mais forte. Isso é feito especialmente através do emprego adequado de mecanismos retóricos na representação do tema abordado, pois isso demonstra domínio do orador sobre as ferramentas retóricas à sua disposição. Em *Paradise Lost*, o discurso de Satã em 1.84-124 incorpora essas preceptivas, à medida que a personagem descreve a si e aos companheiros relembrando sua antiga glória. De certa forma, isso configura um elogio à própria

origem, que justifica a sede de reparação dos rebeldes após a queda. O vocabulário utilizado para tratar do tema, que apresenta a queda como um revés do destino e não como uma sentença irreversível, também os oferece a segurança de que aquela derrota não elimina o mérito de sua causa.

Essa estratégia de Satã é continuamente desafiada pelo narrador, que intervém com descrições de sua fisionomia e de sua *actio* de modo a desestabilizar a imagem de heroísmo promovida por Satã. O vocabulário empregado pelo narrador para formar a imagem de Satã enfatiza aspectos da aparência da personagem que denunciam o vício existente por trás da impressão de probidade que a personagem sustenta. Citamos, no primeiro item do terceiro capítulo, os símiles que o narrador emprega para estabelecer a imagem inicial de Satã, antes mesmo que a personagem possa começar a construir o próprio *éthos* através do discurso. Satã é comparado a bestas mitológicas, gigantescas em tamanho e capacidade de destruição, criando-se o efeito de que o vício da personagem é tão grande que se expressa mesmo no seu tamanho avantajado. Por meio desses símiles, o narrador chama a atenção do leitor para o papel de vilania ocupado por Satã na narrativa que se desenrolará, urgindo que esse leitor se mantenha atento às dissimulações de Satã.

De certa forma, ao denunciar continuamente a maneira como Satã se apresenta, o narrador também chama a atenção para a fragilidade do conceito de heroísmo, cujos mecanismos formadores de uma imagem de virtude podem ser aplicados à formação de uma imagem louvável até mesmo do inimigo da humanidade. Ao equiparar Satã a outras figuras heroicas de épicas clássicas por meio do narrador, Milton toma emprestado características desses heróis para Satã, mas também os denuncia como uma glorificação do vício, por serem similares à personagem e não se enquadrarem nas preceptivas de heroísmo da tradição épica cristã.

Lewalski (1966) analisa o exemplo bíblico do livro de Jó no que tange à representação do heroísmo na tradição épica cristã, identificando nele a fé, a perseverança, a fortaleza mental, o altruísmo, a ausência de um desejo por glória pessoal, entre outros atributos. Por meio de sua análise, a autora nos oferece alguns parâmetros por meio dos quais avaliar a maneira que o heroísmo clássico de Satã diverge daquilo que seria considerado adequado para um campeão escolhido por Deus. Torna-se evidente que, no que tange à presença dos atributos citados, o heroísmo de Satã é tão mutável e questionável quanto a própria personagem e seu discurso se apresentam ao longo do poema.

Tendo em vista o contexto de produção de *Paradise Lost* e as questões teológicas, filosóficas e políticas presentes no regime discursivo da Inglaterra do sec. XVII, é razoável

sugerir uma abordagem de interpretação do poema e do caráter de Satã como arena de discussão de episódios do período em questão. No primeiro capítulo deste trabalho, apontamos as temáticas presentes nos tratados *Defensio e Tenure,* concebidos por Milton durante o cenário de intensa instabilidade política que abalou o reino britânico durante e após as guerras civis. Nos dois, Milton trata respectivamente do papel das escrituras na empreitada de restauração individual e social e da questão da origem e distribuição de poder na sociedade, mostrando que esse poder pertence ao povo e que o trabalho de criar uma sociedade correta e passível de alcançar a restauração em Cristo é, primeiramente, individual. Em ambas as obras, é evidente a importância de utilizar a razão para buscar aquilo que aproxima o homem da graça divina disponível a todos. É essencial que o homem escolha se afastar dos vícios internos e externos que o mantém preso a hábitos condenáveis, e que se resguarde contra modelos de tirania.

Compreende-se que esse sentimento anti tirânico esteja presente na obra miltoniana como um todo e não apenas em seus tratados e panfletos políticos. Ele se justifica pela atuação política que o poeta teve durante e após o período de deposição e execução de Charles I, tendo sustentado abertamente, em *Tenure*, o direito da população de depor um líder que tivesse quebrado o pacto entre povo e governante. Através da representação de Satã, Milton é capaz de provocar o leitor acerca do que constitui o direito de liderança associado ao heroísmo, mas também a tirania, da qual Satã acusa a Deus no final do discurso 1.84-124: "[...] our grand Foe / Who now triumphs and in th'excess of joy / Sole reigning holds the *tyranny* of Heav'n" (*PL*, 1.122-124).

De fato, no discurso 2.430-466, Satã promove a ideia de que sua ocupação da liderança dos rebeldes é devido à vontade de seus seguidores, que o incumbem dessa glória e dessa responsabilidade (2.450-454). No entanto, a liberdade de escolha à qual Satã alude não existe de fato, pois a personagem manipula a apresentação dos fatos e as emoções dos rebeldes, encurrala seus seguidores e não permite que vozes opositoras se ergam contra sua posse (2.466-467). O narrador alerta ao leitor da conduta da personagem: ele aponta a dissimulação presente no discurso de Satã e abre espaço para que o leitor julgue suas próprias preconcepções acerca da maneira como o poder é distribuído em sociedade e dos discursos e imagens que perpetuam que ele continue a ser distribuído dessa maneira. A construção do caráter de Satã faz emprego dos mesmos mecanismos do epidítico utilizados para representar o virtuoso, o que torna o argumento da personagem e sua representação oportunidades de se debater as maneiras como certos assuntos políticos são retratados de maneira a favorecer este ou aquele interesse.

Não obstante, essa proposta de abordagem do poema e da caracterização de Satã talvez ancore excessivamente os episódios do poema a acontecimentos reais do período vivenciado

por Milton, o que designa significados equivocadamente concretos a um texto que se torna mais rico quando pensado como uma série de provocações, possibilidades e convites. Pensar desta forma o texto miltoniano alinha a experiência de leitura às expectativas implícitas do próprio poeta, que expressou através do narrador de *Paradise Lost* a ânsia de que seu relato encontrasse uma audiência capacitada para engajar com ele.

Os mecanismos do próprio poema nos mostram que essa audiência talvez seja feita, e não encontrada. Em vez de existir em algum lugar e tempo abstratos, a audiência ideal de *Paradise Lost* vai sendo construída à medida que o leitor avança no poema, o que é percebido através das intervenções do narrador. Por ser uma narrativa densa, o narrador se dispõe em diversos momentos a denunciar a dissimulação que Satã demonstra em seus discursos. Dessa maneira, o narrador é capaz de comunicar ao leitor que é preciso ter cautela com relação à imagem de Satã, que será construída ao longo do poema. Ao mostrar ao leitor a maneira de abordar as ações e discursos de Satã, o narrador fornece ao leitor a chave de leitura do poema, mas também o convida a carregar essa mesma cautela consigo para outros aspectos de sua vivência pessoal. Afinal, ao olhar para a imagem de heroísmo de Satã ao longo do poema e ser tentado por ela a todo momento, o leitor se depara com múltiplas oportunidades de questionar se aquela imagem de glória se alinha com os valores cristãos acerca do que de fato constitui o glorioso.

Por outro lado, quando consideramos a degradação que Satã sofre durante a narrativa, percebemos que é necessário que a personagem promova, com sucesso, uma imagem de liderança e heroísmo. Só assim é possível ter plena noção da queda sofrida no início do poema e das sucessivas quedas que Satã sofre, à medida que suas escolhas o obrigam a cometer injúrias maiores e piores. De certo modo, Satã nos apresenta a perspectiva de uma jornada que, quando iniciada por motivos torpes, pode apenas levar ao declínio e ao sofrimento: "[...] of worse deeds worse sufferings must ensue" (*PL*, 4.26).

Apesar da vilania de Satã, há nas repetidas denúncias de sua dissimulação um apelo à empatia do leitor. Seja ele intencional ou não, esse fator permite que olhemos para as violentas paixões que movem Satã para cada vez mais fundo do desespero com algum grau de pena, mas também com certo horror. Afinal, assim como a personagem, o leitor também é uma criatura caída. Ao se deparar com o lamento "Me miserable! Which way shall I fly / Infinite wrath and infinite despair? / Which way I fly is Hell, myself an Hell" (4.73-75), o leitor é comovido à pena diante dessa criatura condenada, mas também ao medo, pois ali se revela o seu próprio futuro.

Por meio da promoção da ideia de heroísmo e das engenhosas tentativas de reconstruir a glória dos céus no inferno, Satã demonstra a *húbris* e a vilania que o conferem o título de inimigo da humanidade e oponente de Deus. No entanto, os mecanismos empregados na construção de sua imagem e o efeito paradoxal obtido com eles nos convidam a questionar certos pilares de representação da virtude que utilizamos para julgar as ações e o caráter da personagem. Afinal, é preciso lembrar que a primeira fala de Satã no poema expressa, no não reconhecimento do outro, a incerteza acerca de sua própria identidade e que seu discurso mutável acompanha essa dúvida fundamental. Diante disso, é possível interpretar suas ações ao longo de *Paradise Lost* como as angustiantes errâncias de uma criatura afastada de seu criador e de seu propósito na existência, mas que ainda assim se constrói, desfaz e refaz através da palavra e por consequência da Palavra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANÔNIMO. **Retórica a Herênio.** Ana Paula Celestino Faria, Adriana Seabra (Tradutoras). São Paulo: Hedra, 2005.

AQUINO, São Tomás de. **Quaestiones Disputatae de Virtutibus**. Documenta Catholica Omnia, 1225-1274. Disponível em: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/04z/z_1225-1274__Thomas_Aquinas__Quaestiones_Disputatae._de_Virtutibus__LT.pdf.html> Acesso em: 04 abril 2023.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 2005.

BAKOGIANNI, Anastasia. O que há de tão 'clássico' na recepção dos clássicos? Teorias, metodologias e perspectivas futuras. **Codex**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 114-131, 2016

BAPTISTA, Natan H. Taveira; LEITE, Leni Ribeiro. **Revisiting Domitian:** Epideictic Portraits of a Controversial Emperor. In: DEVILLERS, O.; SEBASTIANI, B.B. Sources et modèles des historiens anciens, 2, Bordeaux: Scripta Antiqua, n. 145, 2021, p.263-283

BARTHES, Roland. **A Antiga Retórica**. In: A Aventura Semiológica. Mário Laranjeira (Tradutor). São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BÍBLIA. Inglês. **The Holy Bible**. Versão King James, 1611.

BÍBLIA. Português. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: PAULUS, 2002.

BOLD. In.: Lexicons of Early Modern English (LEME). Toronto: University of Toronto. Disponível em: <https://leme.library.utoronto.ca/search/modern> Acesso em: 12 julho 2023.

BOLD. In.: MERRIAM-WEBSTER. Massachusetts: Encyclopedia Britannica, 2022. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/bold> Acesso em: 24 abril 2023.

BRADFORD, Richard. **The complete critical guide to John Milton.** London: Routledge, 2001.

BRAGANÇA, Fernanda Teixeira. **A Construção do Caráter de Cristo em *Paradise Regained*, de John Milton**. Universidade Federal de Santa Maria: Revista Letras, n.65, 2023.

CAMPBELL, Gordon; CORNS, Thomas N. **John Milton:** Life, Work, and Thought. Oxford: Oxford University Press, 2008, 488 p.

CHERNAIK, Warren. Biblical Republicanism. **Prose Studies**, vol. 23, n.01, p. 147-160, 2000.

CHERNAIK, Warren. **Milton's "Fit Audience"**. Pennsylvania: Penn State University, Milton Studies, vol. 60, n. 01-02, p.108-133, 2018.

CÍCERO. **De Oratore**. In: SCATOLIN, Adriano. A invenção do *Do Orador* de Cícero: um estudo à luz de *Ad Familiares* I, 9, 23. 2009, 313 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

COLLETT, Jonathan, H. **Milton's use of classical mythology in *Paradise Lost***. PMLA, vol.85, n. 01, p.88-96, 1970.

COOPER, Helen. **The Origins of the Early Modern**. Journal for Early Modern Cultural Studies, vol.13, n.03, 2013.

CURTIUS, Ernest Robert. **Literatura Europeia e Idade Média Latina.** Brasília: Instituto Nacional do Livro, 2 ed, 1979.

DESPAIR. In: CAMBRIDGE DICTIONARY ONLINE. Cambridge: Cambridge University Press, 2023. Disponível: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-portuguese/despair> Acesso em: 04 maio 2023.

DESPAIR. In: Lexicons of Early Modern English (LEME). Toronto: University of Toronto. Disponível em: <https://leme.library.utoronto.ca/search/modern> Acesso em: 30 de setembro 2024.

DOBRANSKI, Stephen B. **Pondering Satan's Shield in Milton's Paradise Lost**. Oxford: Blackwell, 2005.

DOMINIK, William; HALL, Jon. **A Companion to Roman Rhetoric**. Malden: Blackwell, p. 369-381, 2007

EFÉSIOS. In: BÍBLIA. Português. *Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: PAULUS, 2002.

FISH, Stanley Eugene: **Surprised by sin:** The reader in Paradise Lost, UK: Macmillan, 1967

FOLEY, Jack. **Sin, not time:** Satan's first speech in Paradise Lost. Baltimore: The Johns Hopkins University, ELH, vol. 37, n. 01, 1970, p. 37-56

FORSYTH, Neil. **The Satanic Epic**. Princeton: Princeton University, 2003.

FOX, Matthew. Rhetoric and Literature at Rome. In: DOMINIK, William; HALL, Jon. **A companion to Roman rhetoric**. Malden: Blackwell, p. 369-381, 2007.

FRAUNCE, Abraham. **The Arcadian rhetorike:** or The praecepts of rhetorike made plaine by examples Greeke, Latin, English, Italian, French, Spanish, out of Homers Ilas, and Odissea, Virgils Aeglogs, […] and Aeneis, Sir Philip Sydnieis Arcadia, songs and sonets. London: Thomas Orwin, 1588. Disponível em: <http://name.umdl.umich.edu/A01224.0001.001>. Acesso em: 04 abril 2023.

GIESEN, Kátia Regina; LEITE, Leni Ribeiro. **As Cartas de Elogio de Plínio, o Jovem**. Vitória: Edufes, 2022.

GREENBERG, Mitchell. **The Concept of "Early Modern"**. Journal for Early Modern Cultural Studies, vol.13, n.02, 2013.

HALICARNASSO, Pseudo-Dionísio de. **On Epideictic Speeches**. In: MENANDRO. Peri epideiktikon**.** Donald Andrew Russell e Nigel Guy Wilson (Tradutores), Oxford: Clarendon, 1981.

HANSEN, João Adolfo. Instituição retórica, técnica retórica, discurso. Rio de Janeiro. **Matraga**. vol. 20, n. 33, p. 11-46, 2013.

HANSEN, João Adolfo. **Notas sobre o gênero épico**. (Introdução). In: TEIXEIRA, Ivan. Multiclássicos épicos. São Paulo: Edusp. 2008.

HANSEN, João Adolfo. **Prefácio**. In: PÉCORA, Alcir. Teatro do Sacramento: A Unidade Teológico-Política dos Sermões de Antônio Vieira. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

HANSEN, João Adolfo. **Razão de Estado**. Artepensamento, 1996. Disponível em: <https://artepensamento.ims.com.br/item/razao-de-estado/> Acesso em: 24 ago. 2022

HARASSMENT. In*:* MERRIAM-WEBSTER. Massachusetts: Encyclopedia Britannica, 2022. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/harassment> Acesso em: 29 mar. 2022.

HARDWICK, Lorna. **Reception studies**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 129 p.

HERMÓGENES. **Peri ide*ō*n**. Cecil W. Wooten (Trad.), North Carolina: University of North Carolina, 1987.

HESÍODO. **Teogonia:** A Origem dos Deuses. Jaa Torrano (Trad.), 7ªed, São Paulo: Iluminuras, 2007.

HINDS, Stephen. **Allusion and intertext.** Cambridge: Cambridge University, 1998.

JOHNSON, Heather G. S. **Seeking Fame Through Infamy: Satan, Oblivion, and the Memory of God.** The Journal of the Midwest Modern Language Association, vol. 42, n. 02, 2009, p.23-42

KELSEY, Sean. **Unkingship, 1649-1660.** (Capítulo XVII). In: COWARD, Barry (ed.) A companion to Stuart Britain. Malden, MA: Blackwell, 2003.

LEITE, Leni Ribeiro. **Épica II**: Ovídio, Lucano e Estácio. São Paulo: Editora Unicamp, 2016.

LEWALSKI, Barbara Kiefer. **Milton's Brief Epic**: The genre, meaning and art of *Paradise Regained*. Providence: Brown University, 1966.

LEWALSKI, Barbara Kiefer**. Paradise Lost and the rhetoric of literary forms**. New Jersey: Princeton University Press, 1985.

LEWALSKI, Barbara Kiefer. **The life of John Milton:** a critical biography**.** Malden, MA: Blackwell, 2000

LOEWENSTEIN, David. **Rethinking political theology in Milton:** *De Doctrina Christiana* and the colloquy of heaven in *Paradise Lost*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press. Journal for Early Modern Cultural Studies, vol. 18, n. 02, p.34-59, 2018.

LOEWENSTEIN, David. **Writing epic in the aftermath of Civil War:** *Paradise Lost* the *Aeneid*, and the politics of contemporary History. Milton Studies, vol. 59, p.165-198, 2017.

LOEWENSTEIN, David; MUELLER, Janel. Introduction. In: **The Cambridge History of Early Modern English Literature**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

LUZÁN, Ignacio de. **La Poetica**: O Reglas de La Poesia em General, y de sus Principales Especies. Saragoça: Francisco Revilla, 1737.

MARTIN, Richard P. **Epic as Genre**. In: FOLEY, John Miles (ed.) A Companion to Ancient Epic. Malden, MA: Blackwell, p. 09-19, 2005.

MARTINDALE, Charles. **Redeeming the Text:** Latin Poetry and the Hermeneutics of Reception**.** Cambridge: Cambridge University, 1993, 117 p.

MARTINDALE, Charles; THOMAS, Richard F. **Classics and the uses of reception**. Malden: Blackwell, 2006, 336 p.

MENANDRO. **Peri epideiktikon.** Donald Andrew Russell e Nigel Guy Wilson (Tradutores), Oxford: Clarendon, 1981.

MILTON, John. **A treatise on Christian doctrine**. Charles R. Sumner (trad.) Boston: Cummings, Rilliard, and Co. vol. 01, 1825.

MILTON, John. **Paradise Lost**. Gordon Teskey (Editor) 2. ed, New York: Norton, 2020.

MILTON, John. **Paraíso Perdido**. Daniel Jonas (Trad.), São Paulo: Editora 34, 2021

MILTON, John. **Pro populo Anglicano defensio**. In: DZELZAINIS, Martin (Editor) Milton: Political Writings. Cambridge: Cambridge University, 1991.

MILTON, John. **Pro populo anglicano defensio**. Londini: Typis *Du-Gardianis*, 1651.

MILTON, John. **The tenure of kings and magistrates**. In: DZELZAINIS, Martin (Editor) Milton: Political Writings. Cambridge: Cambridge University, 1991.

MILTON, John. **The tenure of kings and magistrates**. London: Matthew Simmons, 1650.

MONETTE, Connell. **The Medieval Hero:** A Comparative Study in Indo-European Tradition. 3ª ed., Oregon: Sirius, 2013.

MOURA, Fernanda Messeder. **Ut Leo, Miles:** O emprego do símile em Estácio, *Siluae 2,5*, em contraste com o símile épico na Tebaida e Aquileida. São Paulo: Aletria, n.03, v.19, 2009.

NAGY, Gregory. **O Herói Épico.** Felix Jacome Neto (Trad.). Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2017.

OLIVA NETO, João Ângelo de. **Dos Gêneros da Poesia Antiga e sua Tradução em Português**. 2013. 271 f. Tese (Livre-Docência) - Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Universidade de São Paulo, São Paulo, p.41-76, 2013.

PEACEY, Jason. **The outbreak of the Civil Wars in the Three Kingdoms.** (Capítulo XV). In: COWARD, Barry (ed.) A companion to Stuart Britain. Malden, MA: Blackwell, 2003.

PINTO, Rodrigo Gomes de Oliveira. **Doutrina do misto e anatomia do monstro:** usos da retórica de Hermógenes entre os séculos XVI e XVIII, 2015, 355 f. Tese (Doutorado) – Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

PONDEROUS. In*:* MERRIAM-WEBSTER. Massachusetts: Encyclopedia Britannica, 2023. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ponderous> Acesso em: 19 abril, 2023.

PONDEROUS. In: Lexicons of Early Modern English (LEME). Toronto: University of Toronto. Disponível em: <https://leme.library.utoronto.ca/search/modern> Acesso em: 30 de setembro de 2024.

QUINTILIANO. **Institutio Oratoria**. Bruno Fregni Basseto (Trad.). In: Instituição Oratória, Tomo II, Campinas: Unicamp, 2015.

SHAWCROSS, John T. **The poet in the poem:** John Milton's presence in Paradise Lost. Maryland: The Johns Hopkins University Press, CEA Critic, no. 04, vol. 48-49, p.32-55, 1986.

STEADMAN, John M. **Milton and the Renaissance Hero**. Oxford: Clarendon, 1967.

STEADMAN, John M. **The Idea of Satan as the Hero of Paradise Lost**. American Philosophical Society: Symposium on John Milton, n.04, v.120, 1976, p.253-294.

TOOHEY, Peter. **Reading epic:** an introduction to the ancient narratives. London: Routledge, 1992.

VARGAS, Anderson Zalewski. **As Recepções e as Conformações do Passado e Presente.** São Paulo: Heródoto, Unifesp, Guarulhos, v. 4, n. 2, 2019.2, p. 07-17

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio. Capítulo I: Definindo Épica. In: **Épica I:** Ênio e Virgílio. Campinas: Editora Unicamp, p. 11-46, 2014

VICKERS, Brian. **Epideictic Epic in the Renaissance**. John Hopkins University: New Literary History, vol.14, n. 03, 1983, p. 497-537.

VIZIOLI, Paulo. **O Renascimento Inglês**. São Paulo: Revista de História, vol.15, n.82, 1970.

ZUCKERT, Michael P. **Contract and Christian liberty: John Milton** (Capítulo III). In: Natural rights and the New Republicanism. Princeton: Princeton University, 1994.