

## VILÃO E ALÉM: SATANÁS EM *PARADISE LOST*<sup>1</sup>

Sérgio Henrique Rocha Batista\*

**RESUMO:** A presença de Satanás enquanto personagem literária é, hoje, um lugar comum, habitando ele em obras clássicas, em romances populares, quadrinhos, séries de televisão entre outros; além de sua presença explícita, há ainda seu arquétipo, que o torna ainda mais fecundo e abrangente. É desejo do autor do presente artigo estudar as formas como esse personagem e seu tipo se manifestam na literatura ocidental moderna; para tanto, aqui será analisada uma das mais importantes aparições do Satanás literário, *Paradise Lost*, de John Milton (1608-1674). Neste poema épico Satanás representa mais do que apenas uma figura do universo religioso; principalmente nos dois primeiros cantos da obra ele é quase um anti-herói, dada a sedução, eloquência e protagonismo que apresenta. A análise levará em conta, principalmente, sua função de antagonista em contraposição à novidade de sua caracterização, a qual serviu de modelo para as futuras obras literárias, principalmente a partir do romantismo.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Paradise Lost*; John Milton; Satanás; Teopóetica.

Dentre os diversos personagens que há ou pode haver, alguns com certeza se destacam na história da literatura pela constância com que são representados; desses, poucos povoam nossas páginas com a mesma tenacidade daquele que, segundo as crenças abraâmicas, representa toda a rebeldia contra Deus: Satanás, o anjo caído. Tal centralidade é fácil de ser explicada quando se leva em consideração que a base da literatura utilizada nas línguas europeias é uma cultura historicamente cristã, e, para essa religião, as noções de

---

<sup>1</sup> Este artigo é parte da tese de doutoramento de seu autor, ainda não publicada.

\* Doutor em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp).

bem e mal encontram-se fundamentalmente separadas, inclusive no plano sobrenatural. Diferentemente do zoroastrismo, uma das senão a primeira das religiões a fazer essa diferenciação de forma tão radical, o Cristianismo não vê as forças do Bem e a do Mal como iguais, longe disso. Antes, a crença cristã é de que só há um Supremo Deus, onipotente, onipresente, onisciente e sobretudo onibenevolente. Com isso, o Cristianismo fecha as portas para qualquer ideia de uma entidade divina maligna.

No lugar de um Deus do Mal, o Cristianismo, baseado nos mitos judaicos que já circulavam um ou dois séculos antes de Cristo, desenvolveu seu mito da seguinte maneira: Deus, um ser que pode ser confundido com o Amor que devota a Suas criaturas, criou um mundo no qual tudo era perfeito, embora dentro de sua própria hierarquia estabelecida: as criaturas que povoam a terra, o mar e o ar, o homem, seu superintendente, e os anjos, que circundam o trono de Deus. Assim, o mal entrou no mundo através de duas quedas: a primeira é a de um dos principais arcanjos, Lúcifer, que arrastou consigo um terço das hostes celestes em rebelião contra Deus. A segunda é a de Adão e Eva, que, enganados pelo anjo rebelde em forma de serpente, desobedeceram ao único mandamento que Deus lhes havia dado. Dessa forma, dois atos de criaturas divinas antes perfeitas introduziram no mundo os males, conflitos e dores que hoje nele podem ser observados. Após o *fiat* divino, não é, portanto, um exagero dizer que, para o Cristianismo, Satanás é em grande parte responsável pelo nosso universo, e, sem ele, qualquer esforço de entender o mundo das coisas e o mundo dos homens estaria absurdamente incompleto.

Justifica-se, pois, que a literatura debruce-se sobre Satanás para analisar como essa figura foi utilizada por autores inseridos na tradição cultural cristã, como o faz o presente artigo. Para tanto, restringimo-nos aqui a um trecho de uma única obra, os dois primeiros cantos do seminal poema épico composto por John Milton, *Paradise Lost*. Trata-se de uma epopeia escrita por um autor que não apenas era religioso como também via seu próprio fazer poético como realização de um trabalho divino, e, realmente, vários dos seus primeiros leitores viram o épico de Milton como um poema pio, em acordo com a religiosidade da época. De tal afirmação discordam literatos tais quais Harold Bloom: “Entre Milton e

Deus, mediação alguma era necessária, o que, volto a sugerir, põe em questão o cristianismo de Milton” (BLOOM, 1993, p. 119). De fato, na opinião de Bloom os críticos de Milton podem ser divididos em duas escolas principais: a anti-Satanista, iniciada por Joseph Addison (1672-1719) e representada no século XX por Charles Williams (1886-1945) e Clive Staple Lewis (1898-1963), e a Satanista, iniciada com os poetas românticos William Blake (1757-1827) e Percy Bysshe Shelley<sup>2</sup> (1792-1822). A diferença estaria, segundo Bloom, na forma de perceber a personagem Satanás, para ele o “sublime tio” dos românticos, o protótipo de um poeta atormentado porém cheio de vigor criativo:

Falando apenas em meu nome, sempre estive enamorado do Satã do *Paraíso perdido*, e não posso acreditar que o próprio Milton começasse a jornada com um neocristão Bons-dias de ódio à sua maior realização em termos de representação poética, um vilão-herói que supera até mesmo seus mais diretos precursores literários, os shakespearianos Ricardo III, Edmundo, Iago e Macbeth. Nele encontro todas as minhas melhores qualidades, como foi seguramente a intenção de Milton, pois Satã possui quase todas as melhores qualidades do próprio Milton, exceção feita ao monismo. Assim como Milton, Satã é um vitalista heroico, mas, diferentemente de Milton, Satã é tanto a vítima quanto o teórico de uma divisão entre espírito e matéria. (BLOOM, 1993, p. 120)

Bloom, seguindo a tradição dos whigs e românticos, enxerga na pessoa artística de Milton um heroico celebrador da vida e de sua própria personalidade<sup>3</sup>, cujo épico guarda uma reminiscência da própria vida épica de seu autor. Milton, o ousado rebelde, perdera a visão em 1651 enquanto trabalhava como secretário de línguas estrangeiras para o governo de Cromwell<sup>4</sup>, um de seus heróis pessoais; quando a monarquia foi restaurada, os membros

<sup>2</sup> Que, junto de Byron, era conhecido como a “escola satanista de poetas”.

<sup>3</sup> Bloom chega, inclusive, a sugerir que Milton seria um escândalo à teoria moderna da morte do autor.

<sup>4</sup> Há, inclusive, uma lenda que narra que ao ser advertido de que perderia a visão se continuasse a trabalhar, Milton simplesmente teria dito que preferia perder a visão a interromper sua nobre missão de ajudar a espalhar a obra de Deus pela Europa. O próprio Milton relata isso em seu soneto XXII, seguido aqui de uma tradução livre:

Cyriack, this three years day these eyes, though clear /To outward view, of blemish or of spot; / Bereft of light, thir seeing have forgot, / Nor to thir idle orbs doth sight appear / Of Sun or Moon or Starre throughout the year, / Or man or woman. Yet I argue not / against heavns hand or will, nor bate a jot / Of heart or hope; but still bear up and steer / Right onward. What supports me, dost thou ask? / The conscience, Friend, to have lost them

da revolução presos ou exilados, os corpos daqueles já falecidos sendo vilipendiados e expostos na ponte de Londres, Milton foi deixado em paz unicamente por ser já velho, cego, duas vezes viúvo e empobrecido; contudo, esse leão sem dentes aproveitou seus últimos anos para escrever o maior épico de língua inglesa, a obra prima que desde a juventude sentia deve a Deus, obra essa em que a personagem mais flamejante é, também, um rebelde que tomou em armas contra seu soberano e sofreu grandemente em consequência disso. E tal personagem, num ato de grande ironia, não é senão aquele a quem todo desprezo cristão deveria ser dirigido: Satanás.

Em um notável livro, *A preface to Paradise Lost*, C.S. Lewis, previamente identificado por Bloom como um dos “anti-satanistas”, pretende responder algumas questões sobre o que ele entende ser uma leitura errônea do poema épico, uma das quais é a forma como os críticos depois de Blake e Shelley encaram a personagem Satanás. Para ele, tais críticos erram ao exigir de *Paradise Lost* algo que ele nunca tentou ser, e que se mostram obtusos ao apontar como defeitos aquilo que pertencia à própria visão de mundo de Milton e o gênero literário de sua escolha; era a intenção do autor que sua personagem começasse brilhante e fosse se degradando como consequência de sua inútil guerra contra Deus, visto que esse é, para Milton, o destino daqueles que se afastam de seu Criador, e essa era a intenção didática de seu poema.

Hence all that is said about Milton's “sympathy” with Satan, his expression in Satan of his own pride, malice, folly, misery, and lust, is true in a sense, but not in a sense peculiar to Milton. The Satan in

---

overply'd / In libertyes defence, my noble task, / Of which all *Europe* talks from side to side. / This thought might lead me through the worlds vain mask / Content though blind, had I no better guide.

Cyriack [o amanuense de Milton], por três anos esses olhos, apesar de livres, / Para a vista externa, de mácula ou defeito / Roubados de luz, esqueceram-se de ver, / Nem para suas órbitas desocupadas aparece imagem / Do Sol ou Lua ou Estrela ano a fora, / Ou homem ou mulher. E ainda eu não contendo / contra dos céus mão ou vontade, nem minoro [a palavra quer dizer tanto debater quanto diminuir] um iota / de coração ou esperança; mas ainda me mantenho firme / e sigo em frente. O que me mantém, perguntas? / A consciência, amigo, de que aos usar em excesso os perdi / em defesa das Liberdades, minha nobre tarefa, / Da qual toda a Europa fala de um lado ao outro. / Esse pensamento pode me guiar pela máscara vã do mundo / Contento, ainda que cego, não tenho eu melhor guia.

Milton enables him to draw the character well just as the Satan in us enable us to receive it. Not as Milton, but as man, he has trodden the burning marl, pursued vain war with heaven, and turned aside with leer malign. A fallen man is very like a fallen angel. (LEWIS, 1963 p.101)<sup>5</sup>

E, talvez, aqui possa ser achada uma resposta para esse dilema entre satanistas e antissatanistas: Satanás é o espelho das falhas humanas. Milton certamente tinha intenções pias ao retratá-lo, mas as formas de ler mudaram ao longo dos séculos, tornando-se mais personalistas e convidando o leitor a se imergir mais no texto.

Dado o exposto acima, parece ser razoável entender que *Paradise Lost*, almeja ser mais do que uma obra de arte, esclarecendo seus leitores sobre uma série de matérias concernentes à sua fé, entre elas, a teodicéia<sup>6</sup>, ou defesa da bondade divina. A intenção do poema em examinar a origem do mal através da revolta humana põe logo após sua proposição a pergunta: quem seduziu o homem à revolta? “The infernal Serpent; he it was whose guile, Stirred up with envy and revenge, deceived The mother of mankind” (I, 33-36)<sup>7</sup>. Consciente de que sua narrativa não pode funcionar sem um antagonista, os dois primeiros cantos do poema são totalmente reservados a cenas passadas no Inferno. Satanás e seus demônios, que acabaram de cair em sua nova prisão após serem expulsos do Céu, sentam-se para decidir o que irão fazer em relação a sua nova condição decadente.

<sup>5</sup> Portanto, tudo o que é dito sobre a "simpatia" de Milton com Satanás, sua expressão em Satanás de seu próprio orgulho, malícia, loucura, miséria e luxúria, é verdade em certo sentido, mas não em um sentido peculiar a Milton. Satanás em Milton permite que ele desenhe o personagem bem na medida que o Satanás em nós nos permite receber isso. Não como Milton, mas como homem, ele pisou a marga ardente, prosseguiu a guerra em vão com o céu e desviou-se com maligna expressão. Um homem caído é muito parecido com um anjo caído.

<sup>6</sup> Isso estaria condizente, inclusive, com uma prática comum do drama medieval e, por vezes, renascentista. Raymond Williams (2013, p. 60-61) menciona brevemente esse fato ao discutir os monólogos das peças teatrais do período isabelino.

<sup>7</sup> “A Serpente infernal, cuja astúcia, somada a inveja e vingança, enganou a mãe da Humanidade”. Dado que alguns textos de *Paradise Lost* variam em sua aderência à ortografia original, resolveu-se, nesta tese, utilizar o texto da edição de 1996 que a editora Penguin Books republicou para série Penguin Popular Classics, mais próxima do inglês moderno. Aproveita-se aqui para esclarecer que esta tese também optou por referenciar a obra apenas pelo número do canto em algarismos romanos e o número dos versos, antecedentes de vírgula, como é usual. Opta-se, ainda, por indicar a quebra de versos nas citações apenas com barras a fim de otimizar o espaço.

Satanás é por todo o poema desenhado como uma personagem heróica que avalliou mal as forças divinas com as quais pretendia se bater. Caído, sua própria personalidade orgulhosa o impede de clamar por perdão, de se humilhar ou mesmo de aceitar em silêncio a derrota. O que Milton certamente queria descrever como um defeito, mas que no romantismo tornou-se o ponto nodal do interesse no poema, é essa vontade imorredoura do Satanás rebelde em manter sua guerra impossível contra os céus. Ele a sabe perdida, mas ainda assim devota sua vida imortal a ela, apesar de todo seu sofrimento atual, no que se assemelha bastante ao herói trágico grego Prometheus.

É comum nas epopeias primitivas que o ideal heróico seja exaltado, contudo em Milton o que se vê é uma aproximação, por sinal desconcertantemente semelhante a uma identificação, entre o heroico e o satânico, algo bastante incomum na literatura e no pensamento ocidental. Rajan (1967, p. 95) é da opinião bastante razoável de que os leitores protestantes do século XVII estavam acostumados a pensar em Satanás como um inimigo potente, e simplesmente iriam “admired them [his defiances] for their strength and deplored them for their perversity”<sup>8</sup>.

Em sua conversa com Belzebu ele, considerando que “to be weak is to be miserable” (ser fraco é ser miserável), se define como o inimigo de Deus, eternamente movido a tirar mal do bem que Deus intenta trazer do mal que ele mesmo cria, considerando como sucesso qualquer ocasião em que atrapalhe seus planos. Satanás parte, então, para reunir uma assembleia dos anjos caídos na qual pretende discutir qual a melhor forma de continuar movendo guerra ao céu de sua prisão no inferno. O poema levanta, então a basilar questão do porquê Deus deixou seu inimigo livre para agir quando poderia tê-lo restringido de alguma forma.

And high permission of all-rulling Heaven / Left him at large to his  
own dark designs, / That with reiterated crimes he might / Heap on  
himself damnation, while he sought / How all his malice served but  
to bring forth / Infinite goodness, grace, and mercy, shown / On

<sup>8</sup> Admirá-los [seus desafios] por sua força e deplorá-los por sua perversidade.

Man by him seduced, but on himself / Treble confusion, wrath, and  
vengeance poured. (I, 213-220)<sup>9</sup>

Depreende-se daí um dos principais argumentos da teodicéia que Milton adota para sua obra: o arrazoado é o da *felix culpa*, ou culpa feliz, a saber, que mesmo o mal mais profundo é usado por Deus para resultar em maior graça. Disso decorre também que Satanás está, até certo ponto, livre para agir e executar seus planos de vingança, diz a voz poética já antecipando a queda do homem, a essa altura da narração ainda não decidida, apenas para que seu tormento seja potencializado<sup>10</sup>; todo o mal que ele trouxe para o ser humano redundará em bem tão imensurável que compensa tudo, tal qual no final do livro de Jó, onde os sofrimentos infligidos ao protagonista são compensados em dobro.

Essa é a chave para a discussão de um dos aspectos mais cruciais do poema. *Paradise Lost* foi escrito por um cristão para ser publicado em um mundo cristão com a intenção de auxiliar outros cristãos a ver como a justiça divina opera, quão acertada ela é, como ela sempre se encarrega de trazer o bem àqueles a ela sujeitos. Assim, é um dado incontestável que Deus é bom e todo poderoso e Satanás e seus anjos caídos são maus e, portanto, existem apenas para combatê-lo. Satanás odeia a humanidade criada por Deus e deseja criar para ela todo tipo de infelicidade possível por despeito à imagem de seu Criador nela presente, e o Senhor, dentro dos limites de sua Eterna Sabedoria, o permite. Todo o mal causado por Satanás ao seduzir o homem é compensado pelo maior acontecimento da história do Universo: a vinda do Unigênito Filho de Deus à Terra encarnado em homem para dar a vida em prol daqueles que serão salvos, limpando-os de uma montanha de pecados e imperfeições, para, dentre a humanidade pecadora, criar uma “herança” para seu Pai, nas palavras da Bíblia, uma “noiva” pura e imaculada que habitará diante de Sua glória para

---

<sup>9</sup> Se do grão Deus a permissão suprema / Lhe não desse azo aos infernais desígnios / Para que, ardendo em raiva, percebesse / Como sua malícia inteira e astuta / Servia só a patentear do Eterno / A bondade, o favor, o amparo imensos, / Vistos no homem que pérfida enganara, / E no seu próprio coração maldito / Ira, vingança, confusão tresdobres.

<sup>10</sup> O que se torna manifesto mais adiante na obra, visto que Satanás declara que quanto mais glorioso seus sequazes o consideram, maior é sua dor, a ponto de, no discurso que profere ao ver a Terra pela primeira vez, reconhecer que ele é o inferno, e que está sempre prestes a cair num desespero ainda maior.

sempre. É essa a racionalização que o cristianismo construiu ao longo dos séculos para justificar sua fé, o mito que lhe infunde confiança e vigor e o faz sobreviver e se adaptar desde as catacumbas romanas até os cultos-espetáculo pentecostais.

Esse mito, por mais adequado que tenha e tem sido para a estruturação da fé cristã, vê-se diante de alguns revezes quando é transplantado para o mundo mais racional que aos poucos era entretecido dentro da modernidade. Por que Satanás e seus anjos caíram em primeiro lugar? O que os levou a desejar algo ruim quando viviam em estado de eterna beatitude? Por que Deus não enviou um aviso às hostes de Satanás antes delas serem seduzidas? Por que Deus condicionou a estadia do Homem no paraíso a uma obediência cega que um único ato seria suficiente para implodir? Por que não avisou Adão e Eva da astúcia maligna de seu inimigo? Como pode ser considerado que todos os horrores da humanidade sejam dispensados como meros atrasos do plano divino de salvação, e qual é a parte de justiça que cabe aos homens que transgrediram e foram considerados dignos do inferno? *Paradise Lost*, que pretendia em forma de narrativa reafirmar a fé tradicional, juntamente com os argumentos por ela utilizados, parece estar inconsciente de todas as questões acima mencionadas.

Argumentando a partir de uma posição semelhante, Waldock, em seu livro *Paradise Lost and its critics*, procura se perguntar por que os críticos, a partir do século XX, começaram a negar algumas obviedades do livro em busca de significados mais herméticos. Em um trecho revelador ele declara o seguinte:

There is no way out. *Paradise Lost* cannot take the strain at its centre, it breaks there, the theme is too much for it. And it does not help very much to say that such a breakdown was unavoidable, though I suppose there is no question that it was. The myth of the Fall was dangerous, and the more intensely it was imagined the more dangerous it became. If Milton, in imagining it intensely and writing it large, succeeded only (as in a sense surely he did) in reaching a result the exact opposite of what he had intended: if the net effect of all his labour is to justify man's ways against God's ways: well, that was one of the risks, inherent in the venture, that he did not see. (WALDOCK, 1962, p. 56-57)



A posição de Waldock aqui expressa é no sentido de entender que a escolha do tema feita por Milton foi infeliz por dois motivos, sendo o primeiro deles o seguinte:

It is possible, I think, to overrate very much Milton's *awareness* of the peculiar difficulties of his theme. The difficulties are of the kind that fairly leap to our eyes. That is partly because, owing to certain types of literary development during the last two centuries or so, we have received an intensive training in the business of estimating the sort of literary problem that is radical in *Paradise Lost*. We have acquired, in plain fact – through the novel, and in other ways – certain types of literary experience that Milton was without. [...] The novel has given us an enormous store of precedents. Largely as a result of its history we have built up a technique for assessing at once the practicability of certain themes for literary treatment, a technique that it is not ridiculous to suggest that Milton did not possess in quite the same sense. We have only to look at the material that he was bent on disposing in his epic to see that some of the problems he faced were virtually insoluble. A glance at the story of the Fall as it is given in Genesis shows that it is lined with difficulties of the gravest order. (WALDOCK, 1962, p. 17-18)

Com efeito, é difícil às vezes avaliar o quão afastado Milton é do nosso tempo. Mesmo com um conhecimento humanístico vastíssimo para sua época, Milton não presenciou o desenvolvimento do romance, que Waldock vê como que uma tecnologia da narrativa, perguntando-se se qualquer escritor moderno cairia no mesmo engodo de ampliar os primeiros três capítulos do livro de Gênesis em um poema épico de doze cantos, aumentando, assim, o peso a ser lançado sobre alicerces tão frágeis.

Há ainda, segundo Waldock, uma segunda razão para a qual Milton não pode perceber os problemas de seu tema:

He could not, because that fable was God's own truth. [...] his theology was in certain directions adventurous, he was capable of bold and startling speculations. But nothing of this alters appreciably the fact that the Bible for Milton was a document of quite special importance with a place apart and a status of its own. (WALDOCK, 1962, p. 19)<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Uma citação do próprio Milton mencionada por Hill ilustra bem o panorama religioso da Inglaterra seiscentista e a tradição protestante do *sola scriptura*: “Que eles entoem cantos de prerrogativas enquanto podem; nós lhes

Em suma, essas citações de Waldock ajudam a localizar John Milton e sua teodicéia como produtos de um mundo já bastante distante do nosso – um mundo anterior ao surgimento do romance e povoado por pessoas que creem de todo coração numa narrativa investida de uma aura sagrada. Nessa fase de desenvolvimento fabulatório, Milton, trabalhando com uma forma clássica, a da epopeia, escolhe para si o tema que sente ser o mais nobre e digno de todos, e o persegue com afinco através de milhares de versos de pentâmetro iâmbico<sup>12</sup>, certo de que sua obra é também, parcialmente, a obra de Deus.

O livro de Waldock foi bastante controverso, recebendo, contudo, elogios até de seus críticos. No entanto, os desafios que recebeu são mais úteis para contrapor alguns de seus pensamentos. O critic Bernard Bergonzi, no capítulo *Criticism and the Milton controversy* (in KERMODE, 1960) coloca Waldock e outros como Leavis e T. S. Eliot num grupo que ele denomina “anti-Miltoniano”, definido da seguinte maneira: “Though they were all sincere admirers of Milton, they often hedged round their admiration with a variety of reservations and qualifications<sup>13</sup>” (BERGONZI, 1960, p. 162). Bergonzi crê que algumas das questões dos anti-miltonianos foram respondidas pelo já citado *A preface to Paradise Lost* que, embora caía na tentação do moralismo, pede que se entenda a obra unicamente através dos princípios que governaram sua escrita. Quanto à obra de Waldock, é nela duramente apontada a leitura de *Paradise Lost* através de uma lente unilateral do que deva ser a narrativa, fazendo que características do épico miltoniano estejam em grande desvantagem diante de um metro que privilegia uma narrativa mais semelhante a um romance naturalista: “Waldock, however, approaches the poem with no more than the typical assumptions of most

---

falaremos da Escritura; de costumes, nós, da Escritura; de atos e estatutos, e nós, ainda, da Escritura” (HILL, 2001, p. 187).

<sup>12</sup> Nome dado a uma métrica bastante utilizada em literatura inglesa, principalmente nas obras de William Shakespeare. Nela, os versos são compostos por cinco pares de sílabas, uma átona e uma tônica.

<sup>13</sup> “Apesar de serem todos sinceros admiradores de Milton, eles por vezes circunstanciam sua admiração com numerosas reservas e qualificações”.

modern novel readers: i.e. that we are going to read a naturalistic story about people rather like ourselves in a recognizable setting<sup>14</sup> (BERGONZI, 1960, p. 178).

É a opinião do autor deste artigo que tanto Bergonzi quanto Waldock estão corretos, desde que se busque um núcleo comum de seus argumentos. Bergonzi acerta quando diz que Waldock parte de pressupostos pouco claros e exige uma de uma obra escrita num gênero elementos que só podem ser encontrados em outro gênero e outra época. Contudo, Waldock e os demais antimiltonianos<sup>15</sup> parecem estar reagindo, mesmo que tentativamente, à peculiar filiação de *Paradise Lost* tanto ao mundo pré-moderno quanto ao moderno<sup>16</sup>.

Dito de outra forma, Milton escreve durante um período de grande mudança de paradigmas sob uma perspectiva que é a de um novo paradigma, o protestante. Sendo concomitantemente um homem da renascença tardia e do protestantismo, ele carrega em sua obra tanto os ideais clássicos quanto ao da teocracia preconizada nos livros deuteronomistas; sendo um homem do século XVII, ele habita um período em que o mundo moderno começava a nascer, mas ainda não era possível ver no que se tornaria. Sintomático disso é o fato de que o classicismo do século XVIII nunca soube bem o que fazer com Milton, já que *Paradise Lost* seria alvo tanto de homenagens que lhe transformavam em um poema mais próximo do ideal clássico, como é o caso de *State of Innocence*<sup>17</sup>, de Dryden, quando de paródias, como *The Dunciad*, de Pope. Já o romantismo elegeu o Satanás de Milton como seu patrono e o século XX teve de parar e se perguntar o que fazer dessa obra.

De fato, o que fazer dessa obra é uma pergunta fundamental para todo aquele que se debruçar sobre ela. Sua linguagem não é fácil, seus modelos estão enraizados num

---

<sup>14</sup> “Waldock, contudo, se aproxima do poema com não mais do que os pressupostos típicos da maioria dos leitores de romance modernos, isto é, que nós vamos ler uma história naturalista sobre pessoas bastante semelhantes a nós em um ambiente familiar.”

<sup>15</sup> Nome que parece ser bastante errôneo para um grupo de críticos que nunca chegou a negar a grandeza de Milton.

<sup>16</sup> Tais termos aqui são usados aqui sem nenhuma pretensão maior do que simplesmente identificar posturas mais próximas ou distantes do mundo ocidental contemporâneo.

<sup>17</sup> Que, apesar de escrita no século XVII foi por boa parte do século XVIII vendida com mais sucesso do que *Paradise Lost*.

mundo muito diferente do nosso, a ideologia que a motiva já não encontra mais lugar no mundo acadêmico. Naturalmente isso é em grande medida verdadeiro em todas as grandes obras do passado, mas em *Paradise Lost* tamanho conflito de características díspares, como sua representação moderna de Satanás e sua intenção didática de transformá-lo num ente quase cômico, que forçou os críticos do século XX a se perguntar e debater entre si seu lugar e significado. O caminho fornecido por Waldo, o da dissonância cognitiva de Milton, parece ao autor deste artigo capaz de render bons frutos, além de possibilitar uma leitura de *Paradise Lost* rica, na qual a própria obra é o vértice de diversas vozes, por falta de termo melhor, em um estado de conflito que longe de ser um defeito, é, antes, fonte de interesse literário<sup>18</sup>.

Dando prosseguimento à análise do poema, cumpre notar o majestoso manejo que Milton possui da linguagem épica nesses primeiros cantos. Adjetivos em sequência criam uma forte ambientação que, sem intenção de descrever o inferno exceto pelas sensações que causam, é capaz de evocar uma região portentosa e imaginativa. Referências que, à semelhança do que acontece em menor escala em *Os Lusíadas*, justapõem com vigor o mundo clássico conhecido apenas através dos testemunhos dos autores greco-latinos consagrados, ao mundo conhecido através da expansão da navegação e da imprensa e do nascimento da ciência moderna. Tanto Camões quanto Milton possuem uma relação com seu ecúmeno muito diferente da dos épicos clássicos: seu desejo de citar terras estrangeiras é maior, seu interesse nos avanços científicos da época também é retratado, ainda que de maneira tímida, e há uma vontade muito grande de conciliar o real formato do mundo, tanto no episódio da máquina do mundo quanto no óbvio interesse de localizar céu, terra e inferno. Tais fatos testemunham que ali a influência clássica era obrigada a confrontar a

---

<sup>18</sup> A esse respeito é interessante lembrar do que diz Bloom em seu *O cânone Ocidental*: “[...] sou tocado principalmente pelo assombro e pela admiração, pelo estranhamento do conseqüimento miltônico. O que faz com que o *Paraíso Perdido* seja único é a sua surpreendente mistura de tragédia shakespeariana, épica virgiliana e profecia bíblica.[...] Esta combinação faria qualquer obra literária ir a pique até nove braças de profundidade, mas John Milton, cego e fustigado pela derrota política, era insubmergível. É provável que não haja maior triunfo da vontade visionária na literatura ocidental.” (BLOOM, 2013, p. 177)

realidade comentada no início deste capítulo, de que as tradições eram derrotadas pelas novas experiências. Milton usa uma forma clássica, mas o espírito clássico está nele convulsionado por numerosas questões de cunho religioso que devem ser atendidas de uma forma que pareça racional. Seu poema barroco tenta introduzir nos mistérios da fé a ordem cada vez mais importante durante o nascimento da ciência.

As referências são utilizadas por Milton como símiles e ajuda a fundear o poema em uma tradição ao mesmo tempo clássica e judaico-cristã<sup>19</sup>. Por exemplo, na cena em que Satanás congrega as hostes do inferno para uma assembleia, temos os seguintes símiles: o escudo de Satanás é como o orbe da Lua visto pelo telescópio do artista toscano (Galileu Galilei); sua lança faz o mastro de um navio de almirante feito do mais alto pinheiro da Noruega se parecer com uma varinha; na margem do lago os anjos caídos eram numerosos como as folhas no outono italiano; seu voo é como o das pragas de gafanhotos de Êxodo que escurecem o sol; e por aí vai. Algumas dessas comparações se estendem por diversos versos do poema, com uma sintaxe extremamente intrincada que desafia os limites da língua inglesa, talvez sendo, como não é difícil de encontrar críticos apontando, mais adequada ao latim que Milton dominava com maestria desde criança.

Dos anjos caídos diz-se que os nomes que antes possuíam no céu foram apagados, e então, com ajuda de sua Musa, a voz poética os identifica pelos nomes que um dia virão a ter entre os homens, quando se fingirem de deuses para tolher e turvar a adoração que os filhos de Eva deveriam ofertar somente ao Deus único<sup>20</sup>. O catálogo de Milton menciona

---

<sup>19</sup> Convém lembrar que boa parte da obra poética de Milton consiste na transposição de poemas do livro de Salmos para formas poéticas mais adequadas ao gosto estético do século XVII, o que pode ser visto como mais uma dissonância cognitiva em um autor para quem a Bíblia era tão importante e que, no entanto, se permitia o direito de reescrevê-la, ignorando a maldição prevista no Apocalipse contra quem retirar ou adicionar uma palavra do livro.

<sup>20</sup> Numa clara referência a 1Cor. 10; 20, onde o apóstolo Paulo diz que os sacrifícios aos deuses pagãos na verdade são feitos a demônios, o que autorizou a antiga tradição cristã de considerar como demônios maléficos disfarçados todas as divindades com exceção do Deus verdadeiro. Tal pensamento ainda pode ser verificado no Brasil de hoje, onde é comum alguns protestantes evangélicos considerarem como malévolos as religiões de matrizes africanas.

rapidamente os deuses egípcios, considerados como meras abominações antropozoomórficas, estende-se um pouco mais nos deuses gregos e mantém a maior parte do seu interesse nos deuses cananeus que figuram no velho testamento. Fazendo mais um paralelo com *Os Lusíadas*, Camões lidou com o panteão grego trazendo-o para fazer parte da história, porém mantendo o cuidado de lembrar que eles estavam ali como puro adorno para emprestar ao poema um sabor mais clássico. Contudo, a mente puritana de Milton não parece ter permitido que ele se relacionasse com seus modelos da mesma forma. É visível o contraste entre os deuses gregos e os cananeus, os primeiros descritos de maneira um tanto referencial e neutra que se foca em suas genealogias e funções tradicionais que, aliás, não são questionadas ou problematizadas:

Titan, Heaven's first-born, / With his enormous brood, and birth-right seized / By younger Saturn: he from mightier Jove, / His own and Rhea's son, like measure found; / So Jove usurping reigned. These, first in Crete / And Ida known, thence on the snowy top / Of cold Olympus ruled the middle air, / Their highest heaven (I, 510-517)<sup>21</sup>

Já a descrição dos deuses cananeus nem por um momento se permite a deixar que suas fábulas falem por si mesmas. Ocupando um número bem maior de versos, cada um deles é mencionado junto com a nação vizinha a Israel que enganou, sempre lembrando que tais demônios acabaram por seduzir o povo de Deus de sua devida adoração. Moloch, o primeiro dos príncipes infernais, está manchado do sangue e lágrimas dos pais; Chemos é o “obsceno horror de Moab”; Astoreth possui um templo “no ofensivo monte”; Thammuz desperta “paixões imorais no alpendre sagrado”, etc. Aqui as ideias bíblicas adquiridas

<sup>21</sup> “Foi Titã que do Céu nasceu primeiro, / E descendência enorme dele parte; / Porém Saturno, seu irmão mais novo, / Da primogenitura o desapossa: / E Jove, de Saturno e Reia filho, / Fez-lhe violência tal por ser mais forte. / É como usurpador que Jove impera. / (Foi conhecido e sua imensa prole / Primeiro em Creta e no Ida, e logo invade / Os frios cumes do nivoso Olimpo [...]) Que encerra os altos Céus, rege e domina.” Convém notar que a descrição que Milton dá dos deuses gregos foca principalmente nas suas constantes usurpações de poder, o que pode ser atribuído à sua crença de que apenas o poder de Deus é soberano e real.

pela leitura devocional falam alto demais para permitirem outra voz contrapô-las. Os deuses cananeus são hórridas abominações que seduziram Israel de seu caminho bom e causaram sua ruína.

Na assembleia infernal o primeiro a falar é Moloch, que propõe a continuação da guerra contra o céu como uma forma de virar contra Deus os instrumentos de tortura que ele mesmo criou para punir os anjos caídos<sup>22</sup>; aceitar o Inferno como moradia seria indigno já que eles são uma casta de guerreiros que um dia já se revoltaram gloriosamente. Em seguida, Belial pede a fala para pedir que não se mova guerra alguma, já que o Céu é bem protegido e um eventual ataque seria, de qualquer maneira, mal sucedido, mas grandes eram as chances de que Deus, em punição, aumentasse o sofrimento deles, por exemplo inundando o Inferno com um “oceano fervente” no qual teriam de subsistir para sempre; a única coisa desejável a esperar de uma guerra seria irritar seu Criador a ponto de ele desejar destruí-los de vez, já que assim não sentiriam dor. Na falta dessa perspectiva, é melhor permanecer da maneira como estão, visto que é possível aos poucos se acostumar com sua nova prisão. Por último, Mammon desenvolve essa ideia, dizendo que dentro do Inferno eles podem criar uma nova e esplêndida civilização, que florescerá graças à indústria daqueles que nela trabalharão.

As três ideias parecem razoáveis dentro de seus próprios pontos de vista. Moloch deseja continuar a guerra em nome da honra e da glória, Belial argumenta que isso é pouco sábio e Mammon aponta para um novo futuro. Principalmente nos dois primeiros cantos, mas também ao longo de todo o poema Milton viu-se confrontado com esse problema: dar voz aos demônios significa pintá-los de acordo com suas próprias cores; transformá-los em guerreiros e príncipes de um épico criado aos moldes dos modelos clássicos que valorizam a nobreza e a belicosidade. Tudo isso o torna perigosamente próximo de louvar

---

<sup>22</sup> “turning our tortures into horrid arms against the Torturer; [...] Tartarean sulphur and strange fire, his own invented torments” (II, 63-64 e 69-70) – “tornando nossas torturas em horrendas armas contra nosso Torturador; [...] enxofre do Tártaro e estranho fogo, seus próprios tormentos inventados”. É interessante ressaltar que, mesmo antes da queda de Satanás, o inferno já existia e estava cheio de horrores inventados para torturar aqueles que nele fossem lançados.

aqueles que seu cristianismo demanda que fossem implacáveis vilões. Assim, por todo o poema verifica-se a utilização de um expediente que consiste em fazer com que a voz do narrador coloque-se, sempre que possível, contra os personagens que o público deve, de antemão, saber serem maus. Há uma constante adjetivação que informa ao leitor quais as posições que ele deve ter em relação aos heróis e vilões de *Paradise Lost*. Assim, os planos dos três primeiros generais do inferno são considerados ruins pelo narrador porque Moloch fez sua sugestão devido a sua personalidade violenta, Belial por preguiça e Mammon por excessivo apego às coisas materiais.

Após os generais darem sua opinião, Beelzebub, o mais alto dos príncipes infernais após Lúcifer, rechaça qualquer menção a uma não continuação da guerra movida contra o céu. Lembra-se, então, de uma profecia celeste que indicava a criação de um mundo novo, a Terra, que Deus povoaria de uma nova raça amada sua, porém mais fraca em constituição do que os anjos, e propõe que um enviado vá espionar os humanos, aprender sobre eles e verificar se seria possível cooptá-los como aliados ou destruí-los; ambas as ações seriam um golpe desferido contra o Criador e Seu prestígio. Apenas Satanás se propõe à difícil tarefa de escapar do Inferno e encontrar um caminho pelo Caos circundante.

Desfazendo-se assim a assembleia, enquanto os demais anjos caídos entregam-se a vários afazeres, Satanás se dirige aos portões de sua prisão e os descobre guardados por duas figuras medonhas. A primeira “seemed woman to the waist, and fair, / But ended foul in many a scaly fold, / Voluminous and vast, a serpent armed / With mortal sting. About her middle round / A cry of hell-hounds never-ceasing barked [...]” (II, 650-654). Essas câes infernais continuamente entram e saem de seu ventre, aumentando o horror de sua aparição. A segunda figura é descrita como sem forma definida, embora “fierce as ten Furies, terrible as Hell, and shook a dreadful dart”.



Para sua surpresa, Satanás descobre que a figura feminina ali é sua filha e amante, Sin<sup>23</sup>, nascida de sua cabeça quando, ainda no céu, engrandara sua rebelião contra o Altíssimo. Quando a revolta foi derrotada, Sin caiu em direção ao Inferno ao mesmo tempo que o restante dos anjos amotinados, e, grávida de seu pai, gerou a segunda figura, Death, tão horrível e mortal que nada a não ser o próprio Deus resistiria a seu poder. Tomada por Death à força, Sin engravidou dos cães infernais que habitam seu corpo. Ela diz também que lhe foram dadas as chaves do portão do Inferno, que ela guarda por decreto do próprio Criador.

Sem muita dificuldade Satanás os convence de que sua missão de encontrar a Terra irá beneficiá-los, levando-os para um novo reino onde terão presas que alimentem sua fome. Assim, os portões do inferno são abertos e Satanás adentra o reino do caos e da noite, uma região onde os elementos estão misturados sem nenhuma ordem. Com muito custo Satanás descobre o trono de Caos, o senhor do lugar, que o direciona para onde está o mundo.

Assim encerra-se o segundo canto de *Paradise Lost*. Esse poema épico que pretende as ações de deus perante os homens escolhe, como início, focar em seus vilões, aqueles que seriam os causadores de todo o mal. A tradição cristã reza que Satanás e seus demônios eram a princípio anjos que se rebelaram contra Deus e foram, como punição, lançados no Inferno; Milton expande a partir daí, habilmente criando uma estrutura mitológica que, de maneira quase imperceptível, envolve o leitor no reino do não-canônico ao mesmo tempo que empresta às personagens cor e vida capazes de cativar a imaginação de leitores nascidos quatrocentos anos depois de seu autor e mundo.

O tom heroico com que as hostes infernais são descritas torna-as engajantes. Satanás e seus seguidores possuem rudimentos de personalidade, demonstram indomável força de vontade perante uma situação adversa, recusando-se a desistir de lutar contra um

---

<sup>23</sup> Para os falantes do português é possível que haja um nível de confusão, visto que nossa palavra para Pecado é masculina e para Morte é feminina, ao passo que no poema *Sin* é uma entidade feminina e *Death*, masculina. Assim, eles serão mencionados com seus nomes em inglês para fins de clareza.

inimigo que é, por definição, invencível. Em versos brilhantes e eloquentes eles analisam seu estado e miséria, combatem em batalhas retóricas e interagem com um mundo novo e estranho. Como dito antes, o narrador precisa várias vezes lançar mão de artifícios que denigrem suas personagens para que elas possam ser entendidas pelo leitor como sendo más. O citado livro de Waldoock possui um capítulo inteiro dedicado ao que ele chama de a técnica da degradação, visto que a personagem Satanás não oferece nenhum problema ao leitor moderno, mas oferecia a Milton; suas características impressionantes e admiráveis, “[his] fortitude in adversity, enourmous endurance, a certain splendid recklessness, [...], extraordinary qualities of leadership and striking intelligence” (WALDOCK, 1962, p.77) ameaçam atrair toda a atenção para aquele que, ainda de acordo com a opinião de Waldoock, é o único personagem passível de ser representado adequadamente em toda a trama. Milton estaria constantemente nervoso com a liberdade que seus personagens infernais parecem por vezes tomar, e isso explica a característica apontada anteriormente de manter um narrador sempre lembrando o leitor de que os diabos são maus e nada de digno deve ser procurando neles.<sup>24</sup>

Em seu livro *Surprised by Sin*, Stanley Fish, na tentativa de responder a Waldoock, formula a hipótese de que Milton construiu os personagens infernais como particularmente atraentes na tentativa de ensinar o leitor de que aquilo que é mal pode, por vezes seduzir. Assim, suas personalidades rutilantes e argumentos convincentes enganam o leitor, que precisa da condução da voz lírica para ser lembrado de que tudo o que eles dizem é uma mentira; a leitura de tal poema seria, então, uma experiência didática, um engano intencional do leitor afim de fazê-lo cair juntamente com Adão. Nas palavras do próprio Fish

I would like to suggest something about *Paradise Lost* that is not new except for the literalness with which the point will be made: (1) the

---

<sup>24</sup> Sobre, por exemplo, o discurso de Belial, Waldoock declara nas páginas 79 e 80: “Belial’s words are not only ‘cloath’d in reasons garb’: they *are* reasonable. The ease he counsels may be ignoble, but it would have been interesting to hear what kind of activity Milton could have recommended in place of it [...] Having permitted his character to speak well and wisely he then says that he has spoken meanly and foolishly. What he has just affirmed (through a demonstration) he now denies (in a comment).”

poem's centre of reference is its reader who is also its subject; (2) Milton's purpose is to educate the reader to an awareness of his position and responsibilities as a fallen man, and to a sense of the distance which separates him from the innocence once his; (3) Milton's method is to re-create in the mind of the reader (which is, finally, the poem's scene) the drama of the Fall, to make him fall again exactly as Adam did and with Adam's troubled clarity, that is to say, 'not deceived'<sup>25</sup>. (FISH, 1997, p. 1)

Tanto a postura de Waldoock de que a degradação dos personagens satânicos é uma tentativa de compensar seu brilho, quanto a de Fish, de que essa degradação é uma ação consciente do poema em educar seus leitores nos caminhos de Deus, possuem mérito, embora tanto uma quanto a outra depreendam demais do conhecimento da mente do poeta no momento da escrita. Em todo caso, obras literárias devem ser entendidas através do texto, e com certeza os leitores mais contemporâneos da época liam como Fish, enquanto alguns dos mais modernos, acostumados ao romance e à morte de Deus, podem vir a concordar com algumas das inquietações de Waldoock e outros.

O leitor moderno há que se atentar, ainda, para o fato de Milton não questionar valores tradicionais semânticos. Em sua obra é muito claro que a luz, o alto, a ordem e as formas familiares são bons enquanto as trevas, as profundezas, a desordem e as deformidades são ruins. Antes, há dois conceitos personificados que pertencem às teogonias pagãs gregas, o Caos e a Noite, divindades primevas que antecedem a toda a criação, não sendo informado se estes foram também criados por Deus. A julgar pelo verso em II, 1002-1005, o inferno parece, pelo menos segundo a visão de Caos, ter sido feito antes do céu. Assim, o universo aparenta ser dominado pelo escuro da noite, onde os elementos estão

---

<sup>25</sup> “Gostaria de sugerir algo sobre *Paradise Lost* que não é novo, exceto pela literalidade com que o argumento será feito: (1) o centro de referência do poema é seu leitor, que também é seu assunto; (2) o propósito de Milton é educar o leitor para uma consciência de sua posição e responsabilidades como um homem caído, e para um senso da distância que o separa da inocência que já foi dele; (3) o método de Milton é recriar na mente do leitor (que é, em última instância, a cena do poema) o drama da Queda, fazê-lo cair novamente, tal qual Adão, e com a clareza problemática de Adão, isto é 'não enganado'”

em constante guerra, até que Deus organize parte desses elementos e forme um lugar determinado; ou seja, o universo é ruim, de acordo com os próprios valores dicotômicos da obra, exceto pelos Céus e, mais recentemente, pelo mundo que circunda a Terra; uma parte dele está organizado, mas de forma a ser unicamente uma prisão de horrores destinada aos inimigos do Altíssimo:

A universe of death, which God by curse / Created evil, for evil only good; / Where all life dies, death lives, and Nature breeds, / Perverse, all monstrous, all prodigious things, / Abominable, unutterable, and worse / Than fables yet have feigned or fear conceived, Gorgons, and Hydras, and Chimaeras dire<sup>26</sup>. (II, 623-628)

Em suma, em Milton existe o bom e o mau, e o universo é ruim até que Deus crie coisas boas, não sem antes ter tomado o cuidado de criar um local especialmente ruim reservado de antemão para os futuros condenados. Milton, como sabemos graças a sua obra póstuma *De Doctrina Christiana*<sup>27</sup>, é um monista, ou seja, alguém que enxerga apenas uma natureza no universo e negando a separação entre espírito e matéria<sup>28</sup>. Nele habita, contudo, uma dicotomia bastante clara de valoração herdada de sua tradição religiosa e do pensamento de sua época, a qual faz uma distinção inseparável e fundamental para o entendimento da obra, que é da natureza do que é bom e mau serem aparentemente dados objetivamente, diferente da visão subjetivista que hoje se possui.

Assim, Satanás e seu séquito são, para Milton, manchas através das quais a Escuridão que circunda a obra de Deus avança sobre seus filhos, agentes da desobediência e da desordem que desde tempos imemoriais ameaçam aqueles que amam a Deus e seguem Seus propósitos. Contudo, seu talento literário revestiu essas personalidades infernais de tanto charme, heroísmo e eloquência que, a despeito do poema se esforçar por desacreditar

<sup>26</sup> “Lá perversa cria a Natureza / Só prodígios, só monstros mais terríveis / Que os Dragos, Hidras, Górgones, Cerastes, / Sonhos dos vates, ilusões do medo: / Lá do Eterno a justiça vingadora / Fez para bem o mal que os maus castiga, - / E (que horror!) morre a vida, e vive a morte!”

<sup>27</sup> Descoberta em 1823 escrita em latim.

<sup>28</sup> Ele chega ao ponto de negar a doutrina cristã da criação *ex nihilo*, ou seja, a partir do nada; sua hipótese é de que é possível que a matéria faça parte de Deus, aparecendo através do seu desejo.

e degradar essas características, elas sobraram em quantidade suficiente para inspirar gerações vindouras de poetas e romancistas, para quem Milton criou o arquétipo do romântico atormentado.

O Satanás de *Paradise Lost* permanece como um dos primeiros exemplos na história literária de um vilão que ganhou como que vida própria, independente de quaisquer fossem as intenções aparentemente cristãs de seu autor, e tornou-se um sedutor. Ponderar sobre seus discursos cheios de dor e autoconfiança traz o leitor para diante de uma das maiores ambiguidades da cultura do século XVII desde Shakespeare, uma que abriu caminho para todas que vieram depois dela e para a forma mais íntima com que hoje se trata o Mal na literatura.

### VILLAIN AND BEYOND: SATAN IN LOST PARADISE

**ABSTRACT:** The presence of Satan as a literary character is today a common place, since he inhabits classical works, popular novels, comics, television series among others; besides his explicit presence, there is still his archetype, which makes it even more fruitful and comprehensive. It is the desire of the author of this article to study the ways in which this character and his archetype are manifested in modern Western literature; for this, we will analyze here one of the most important apparitions of the literary Satan, *Paradise Lost*, by John Milton (1608-1674). In this epic poem Satan represents more than just a figure of the religious universe: especially in the first two books of the work he is almost an anti-hero, given the seduction, eloquence and protagonism he presents. The analysis will take into account, mainly, his function of antagonist in opposition to the novelty of its characterization, which served as a model for future literary works, mainly from romanticism.

**KEYWORDS:** *Paradise Lost*; John Milton; Satan; Theopoetics.

### REFERÊNCIAS

BERGONZI, B. Criticism and the Milton controversy. In: KERMODE, F. (org.). *The living Milton*. London: Routledge and Kegan Paul, 1960.

BLOOM, H. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. Trad. Alípio Correa de Franca Neto e Heitor Ferreira da Costa. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

- \_\_\_\_\_. *O cânone ocidental: os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Trad. Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e debates; Círculo de Leitores, 2013.
- FISH, S. *Surprised by sin: the reader in paradise lost*. Basingstoke: Macmillan Press, 1997.
- HILL, C. *O mundo de ponta-cabeça: idéias radicais durante a revolução inglesa de 1640*. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- LEWIS, C. S. *A preface to paradise lost*. London: Oxford University Press, 1963.
- MILTON, J. *Paradise lost: an authoritative text, backgrounds and sources criticism*. Ed. by Scott Elledge. New York: W.W.Norton and Company, 1975.
- RAJAN, B. *Paradise lost and the seventeenth century reader*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1967.
- WALDOCK, A. J. A. *Paradise lost and its critics*. Cambridge: University Press, 1962.
- WILLIAMS, R. *A produção social da escrita*. Trad. André Glaser. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

*Recebido em: 31/05/2018.*

*Aprovado em: 16/07/2018.*