
As mudanças na visão do Satã de John Milton: das primeiras recepções à crítica romântica

Paloma Catarina Zart (UFSM)¹

Abstract

The perception of a literary work varies throughout history. One considers this statement and investigates how Miltonic Satan was analyzed from the first comments on **Paradise Lost** to the English Romantic criticism. This observation reveals the existence of a critical branch that considers Satan as a more sensitive character very like the human being itself.

Keywords: Miltonic Satan, romantic criticism, Paradise Lost.

Resumo

A percepção de uma peça literária varia ao longo da história. Considera-se esta afirmativa e investiga-se como o Satã miltoniano foi analisado desde os primeiros comentários ao **Paradise Lost** até a crítica romântica inglesa. Esta observação revela a existência de uma linha crítica que considera Satã uma personagem mais sensível muito semelhante ao próprio homem.

Palavras-chave: Satã miltoniano, crítica romântica, Paradise Lost.

Paradise Lost, se observado à luz dos mitos bíblicos, não passa de uma recriação literário-teológica. Essa foi, de fato, a compreensão do censor Thomas Tomkins ao permitir que **Paradise Lost** fosse impresso. No ano de 1667, a Inglaterra vivia nova situação delicada diante de graves crises políticas, econômicas e militares que punham a monarquia restaurada em dúvida. (MALTZAHN, 1996) A princípio Tomkins considerara que a obra fosse outro trabalho em defesa da república, mas ele reavalia o poema épico enfatizando seu extenso cenário e ensinamento religioso. Até os românticos, **Paradise Lost** parece ter usufruído continuamente da benfazeja proteção sacra, que amenizou qualquer receio sobre um fim outro para o título além do objetivo literário. Com a análise romântica, no entanto, o poema renasce sob uma nova perspectiva, que busca nos conflitos entre personagens a dinâmica da narrativa. Sob essa luz crítica, o Satã de Milton abandona a escuridão do Pandemônio e revela-se em plena luz como uma personagem altamente moral, como defendera Shelley na comparação que esboçara na introdução de seu drama **Prometheus Unbound**. Satã, como Prometeu,

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, Santa Maria, Brasil. paloma.zart@gmail.com

padece por permanecer em um estado do qual somente o sofrimento provém; mantido cativo por correntes que só podem ser rompidas se negado aquilo que a personagem considera correto e justo. Se a primeira recepção de **Paradise Lost** não observou nenhum traço mais profundo além de uma retórica educacional sacra, os românticos expuseram a complexidade por trás dos versos latinizados, revelando que o épico é composto por diversas camadas. A produção de Milton expõe o efeito de graus interpretativos protegidos pela aparência da estilística neoclássica e do constante contato com a temática religiosa que, em princípio, barrou uma análise mais laica.

O papel da poesia na Inglaterra de Milton

I might perhaps leave something so written to aftertimes, as they should not willingly let it die. These thoughts at once possess me, and these other. That if I were certain to write as men buy Leases, for three lives and downward, there ought no regard be sooner had, then to Gods glory by the honour and instruction of my country. For which cause, and not only for that I knew it would be hard to arrive at the second rank among the Latines, I apply'd my selfe to that resolution which *Ariosto* follow'd against the perswasions of *Bembo*, to fix all the industry and art I could unite to the adorning of my native tongue; not to make verbal curiosities the end, that were a toylsome vanity, but to be an interpreter & relater of the best and sagest things among mine own Citizens throughout this Iland in the mother dialect. That what the greatest and choicest wits of *Athens*, *Rome*, or modern *Italy*, and those Hebrews of old did for their country, I in my proportion with this over and above of being a Christian, might doe for mine: not caring to be once nam'd abroad, though perhaps I could attaine to that, but content with these British Ilands as my world, whose fortune hath hitherto bin, that if the Athenians, as some say, made their small deeds great and renowned by their eloquent writers, *England* hath had her noble atchievements made small by the unskilfull handling of monks and mechanicks.

Time serves not now, and perhaps I might seem too profuse to give any certain account of what the mind at home in the spacious circuits of her musing hath liberty to propose to her self, though of highest hope, and hardest attempting, whether that Epick form whereof the two poems of *Homer*, and those other two of *Virgil* and *Tasso* are a diffuse, and the book of *Job* a brief model: or whether the rules of *Aristotle* herein are strictly to be kept, or nature to be follow'd, which in them that know art, and use judgement is no transgression, but an enriching of art. And lastly what K. or Knight before the conquest might be chosen in whom to lay the pattern of a Christian *Heroe*. (MILTON, 1642)².

² MILTON, J. **The Reason of Church-government**: urg'd against Prelaty. Preface of the second book. Versão digitalizada disponível em http://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/reason/book_2/index.shtml acesso em 20 Mai. 2010. A versão apresentada é baseada na edição de 1642.

Talvez eu possa deixar algo escrito para a posteridade e que eles não deixem morrer de bom grado. Estes pensamentos uma vez vieram a mim e outros. Que se fosse certo eu escrever como os homens compram

Em 1642, Milton defendeu, neste panfleto, uma nova estrutura organizacional da igreja, mas, como era de seu costume, tratou de questões mais ligadas a sua pessoa. O panfleto revela uma dúvida de Milton, que talvez tenha sido sanada por esta época, sobre a forma literária mais adequada a sua futura composição, destinada, ainda em momento tão embrionário, a (en)cantar a Inglaterra. O que nos interessa, nesta exposição, é a imbricação de temas. Milton coloca lado a lado sua discussão religiosa e literária. Isso para a época era possível, corriqueiro até, pois ele, como seus contemporâneos, entendia a poesia como um meio pelo qual assuntos relacionados a questões teológicas, de oratória e filosóficas, podiam ser apresentados ao público (RIVERS, 1994).

A poesia era compreendida como instrumento didático, destinado ao desenvolvimento e aprimoramento moral do homem. Essa função da poesia em nenhum momento desloca a primazia da ficcionalidade. Por mais que algum texto usasse de modo alterado alusões bíblicas, por exemplo, ele estaria sujeito à aceitação, rejeição, acolhimento ou banimento por parte do leitor, pois trazia uma ficcionalização da matéria bíblica e, como qualquer material ficcional, estava sujeito ao julgamento do leitor. Antes de qualquer verdade absoluta e intocável, inquestionável o texto poético apresentava uma ‘mentira’ que poderia (a história como poderia ter sido, de Aristóteles), por diversos meios, auxiliar na compreensão de alguma passagem ‘verdadeira’ fora do texto ficcional. *Faz de conta* é a melhor expressão para nomear a compreensão do

contratos, por três gerações não teria a estima, pelas glórias de Deus, pela honra e instrução de meu país. Pela causa, e não somente pela dificuldade de estar entre a segunda fileira dos Latinos, eu me coloco em prática na mesma resolução que Ariosto seguiu contra as convicções de Bembo, para determinar toda a atividade e arte que eu possa reunir a fim de adornar minha língua materna; não tendo por fim as curiosidades verbais, que são um jogo de vaidades, mas para ser um interprete e relator do que há de melhor e mais sábio entre meus concidadãos desta Ilha, neste dialeto materno. Que os maiores e mais excelentes talentos de Grécia, Roma e da moderna Itália, e aqueles hebreus fizeram pelos seus países, eu possa fazer pelo meu em proporção com este e acima por ser um cristão: não me preocupando em ser famoso no exterior, embora, talvez, eu possa atingir, mas contente com as Ilhas Britânicas como meu mundo, cujo destino foi até agora, se os atenienses, como alguns dizem, tornaram seus pequenos feitos em grandes e renomados pela eloquência de seus escritores, a Inglaterra teve suas nobres conquistas tornadas pequenas pelo tratamento inábil de monges e mecânicos.

Não é o tempo propício, e talvez pareça muito profuso ao dar qualquer relato do que a mente inglesa em seus circuitos espaçosos de sua meditação tem liberdade para propor a si mesma, embora da maior esperança e mais difícil tentativa, se do épico a partir dos dois poemas de Homero, e aqueles outros dois de Virgílio e Tasso são difusos, e o livro de Jó, um breve modelo: ou se as regras de Aristóteles neste assunto são restritas para serem mantidas, ou a natureza deva ser seguida, que neles conheceu a arte, e usar do bom senso não é transgressão, mas um enriquecimento da arte. Por fim, que rei ou cavaleiro antes da conquista deve ser escolhido em quem estender o padrão de um herói cristão.

Tradução livre da autora.

Paradise Lost por seus primeiros leitores. Esse *faz de conta* não falava de nenhuma personagem histórica mascarada sob a figuração de um elemento literário qualquer, muito menos representava qualquer alusão a algum evento histórico. Eles, personagens e eventos, dizem respeito a um outro modo de compreender questões cruciais para a época, e às futuras também, como as noções de rebeldia, obediência, mal ou moral.

Do mesmo modo como a literatura podia ser compreendida como um lugar para a discussão de assuntos relacionados à teologia, oratória e filosofia, podia-se atribuir ‘funções’ ao poeta, distintas da criação artística. Isabel Rivers (1994) sublinha que os críticos poderiam considerar o poeta um profeta, um louco, um criador, ou ainda um educador; tudo dependeria do modo como a crítica compreendesse o papel do poeta e a obra produzida. Como profeta e educador, caberia ao poeta tratar de temática apócrifa, trazendo um contexto bíblico, e seu objetivo principal seria a educação do homem.

Ainda hoje Milton é designado por alguns críticos (como Barbara Lewalski, 2004 e John Spencer Hill, 1979) como um poeta-profeta. Neste particular, o entendimento de Milton como poeta e profeta parece estar ligado ao modo como os críticos viram a imbricação entre obra e fatos bibliográficos. Eles buscaram as crenças do sujeito civil e as relacionaram com a produção poética, chegando, dessa forma, ao entendimento de que Milton, ao usar por qualquer razão, um *background* bíblico, estava preocupado em transmitir algum tipo de ensinamento aos seus contemporâneos. Não se pode negar que Milton tinha uma preocupação com o que concernia à educação, tanto que escrevera um tratado sobre o assunto, **On Education**, em que discutia uma melhor educação dos líderes políticos de um país, sem contar as publicações realizadas ao final de sua vida como a história da Grã-Bretanha, dando destaque especial ao território denominado Inglaterra, bem como a história de Moscóvia³. Isso, no entanto, não permite afirmar que a produção literária de Milton também atendesse ao objetivo didático, ou unicamente didático. Apesar de Lewalski e Spencer Hill denominarem Milton de poeta-profeta, há uma pequena sutileza nos motivos porque o fazem. Spencer Hill (ao que nos parece, seguindo a linha da tese de Saurat (1925) e Thorpe (1983), posteriormente) levou muito mais a sério o passado de Milton e suas convicções, de modo que o crítico parece não ter conseguido separar ficção de realidade. Por mais forte que a fé de Milton fosse, e por mais constante que seja a presença bíblica em seus mais

³ As obras mencionadas são: **History of Britain**, that part especially now called England (1670) e **A Brief History of Moscovia**, and of other less known countries lying eastward of Russia as far as Cathay (1682).

diversos textos, isso não indica um intuito profético. Ele simplesmente seguia um padrão para a época. Segundo Balachandra Rajan (1947), os contemporâneos de Milton usaram do argumento bíblico para explicar praticamente tudo o que se referia a suas vidas. O uso deste argumento, no entanto, era, na maioria das vezes, alegórico, expositivo, e não implicava que o ponto tratado fosse em si teológico. Milton, até onde sabemos, nunca deixou explícito que sua posição quanto à ligação entre atividade poética e intuito doutrinário era legítima e verdadeira. Pelo contrário, ele sempre deixou claro que a atividade poética não tinha um elo tão estreito com a religião.

Lewalski, por sua vez, mesmo conhecendo de modo tão minucioso a vida de Milton e o peso que algumas questões tinham para ele, não atribuiu o termo poeta-profeta por causa das crenças pessoais. O termo está ligado a uma postura crítica, diretamente relacionada ao fato de as três últimas obras de Milton trazem um *background* bíblico, mas principalmente por causa da ‘natureza educativa’ de praticamente dois terços de **Paradise Lost**. Não é, obviamente, a única postura crítica que Lewalski assume quando analisa o épico, mas a defendida em sua biografia crítica de Milton. Em suas observações ao **Paradise Lost**, Lewalski atribuiu um profundo senso educativo ao épico. Esse sentido, ressalva-se, está restrito aos livros em que um ser angélico ensina ao homem ou informa-lhe sobre o por vir; ainda a relação educativa estaria no motivo porque o homem permanece no Jardim antes do pecado.

Milton fora, desde sua idade mais tenra, um consumidor voraz do mundo antigo, tanto no que concerne à produção literária quanto ao pensamento científico, filosófico. O considerável conhecimento desse universo clássico, demonstrado continuamente por meio de citações ou alusões, não nos parece estar muito em desacordo com os textos daquele período. Horácio, em sua **Arte Poética**, defende que a arte tem por intuito o prazer e o ensino. Homero, afirma Arnold Hauser (1995), foi o maior educador grego. Nenhum dos dois, Homero ou Horácio, no entanto, afirmou ser verdade aquilo que a ficção apresenta como. Homero foi educador porque trouxe para a sua criação os mitos e os nomes que ajudaram a fundar a civilização grega, tornando vivas para as gerações futuras algumas das crenças, dos mitos fundadores desta civilização. Se observarmos com atenção a citação de Milton apresentada no início deste texto, conseguiremos ver que o desejo deste não mais tão jovem aspirante a poeta laureado estava bem próximo da realização de Homero. Transmitir por meio do *faz de conta* alguns dos mitos mais importantes para seus contemporâneos, ele só não esperava que as gerações futuras encontrassem problemas outros incrustados em seus versos.

Milton, apesar de não ter pronunciado uma palavra sobre o assunto, não nos parece preocupado em educar por meio de sua arte. Antes, ele buscou recriar, encaixando-se em outra definição de um poeta, como criador. Criador de uma realidade outra, de um mundo singular em que os feitos ingleses pudessem ser eternizados e aumentassem a glória da nação. O ponto, no entanto, é outro. Nos anos em que compunha o épico, talvez mesmo antes de concluir seus estudos em Cambridge, Milton percebeu que a sua Inglaterra não seria propícia a uma história lendária, uma *Arturiada*, como havia pensado inicialmente. Tanto que ele esboça perto de duas dezenas de tragédias sobre Adão e o período edênico, sobre a queda e o pecado original, tudo isso ainda quando frequentava Cambridge. Acredita-se inclusive que as linhas iniciais do primeiro solilóquio satânico foram compostas para uma tragédia intitulada **Adam Unparadised**, mas que nunca sairia dos planos. Se não era mais possível recriar um mundo lendário para o Rei Arthur, a grande obra teria de tratar de outra temática, mais dolorida para a época. E uma das temáticas em voga concernia à religião. Não afirmamos com isso que Milton tivesse um intuito doutrinário, mas que, por meio desta aparente temática, ele poderia abordar questões mais cruciais. Não se pode esquecer que **Paradise Lost** fora escrito ao final da vida de Milton, o que levou a crítica a considerar sua produção como o trabalho de um homem desiludido, depois da euforia do *Commonwealth*, da embriaguez da juventude e muito próximo da ruína do sonho idealista de um país mais livre. Milton era um profundo conhecedor do que é ser rebelde, revolucionário, do quão caro poderia ser o preço exigido para a realização de uma fantasia, embora, advertimos, isso não signifique que **Paradise Lost** tenha notas autobiográficas. Ou seja, não há alusões diretas aos confrontos que Milton vivenciara alguns anos antes; o épico só traz o que ainda estava no ar, o aroma da revolta contra o pai, ou contra a ordem estabelecida. Apesar da distância histórica, acreditamos que uma colocação de Hegel mostra bem o que tentamos mostrar aqui, e que cremos não estar longe da própria compreensão de Milton:

De uma maneira geral a poesia não deve servir fins de edificação religiosa, ou *somente religiosa*, e querer introduzir-nos num domínio que, se apresenta certas afinidades com a poesia e a arte, também difere delas em muitos outros aspectos. O mesmo se pode dizer da poesia que procura ensinar, obter uma melhora moral, procurar uma agitação política ou servir de passatempo e conseguir um prazer superficial. Estes são fins na perseguição das quais pode ser empenhada a poesia; mas se quiser conservar a sua liberdade de movimentos na sua própria esfera, só deve prestar essa contribuição com a clausula de não esquecer que o verdadeiro objetivo da poesia é simples e

unicamente o poético, e que todos os outros objectivos podem ser mais segura e eficazmente alcançados por outros meios. (1993, p.548)⁴

As primeiras recepções

Paradise Lost foi escrito durante um período de aproximadamente cinco anos, entre a segunda metade da década de 1650 e os primeiros anos da década seguinte, sendo publicado pela primeira vez em 1669. A primeira edição causou algumas controvérsias quanto a sua estrutura, Milton fora criticado por não apresentar seu épico rimado. Instigado pelas críticas à ausência de rimas, o poeta escreveu a defesa de seu verso. Ainda, atendendo ao pedido do editor, fora acrescentada a cada um dos livros um pequeno resumo do que era narrado, na tentativa de melhor auxiliar o leitor a compreender a história.

Ao contrário do que acontece nos anos que se seguiram a primeira e segunda publicação, em 1674, nas gerações seguintes, em especial a partir dos românticos ingleses, a crítica esquece a estrutura narrativa e volta à atenção para as personagens. Uma personagem em especial, o Satã miltoniano, fomenta uma querela quase partidária e sedutora. Defensores ferrenhos do Satã de Milton, caso a que nos dedicaremos neste ensaio, os românticos descreveram o ex-anjo de modos distintos. Para Lord Byron, Satã era o exemplo maior de um opositor da tirania, um rebelde extremado. Já para Coleridge, a personagem seria uma representação ‘antecipada’ da figura então mítica de Napoleão Bonaparte, como o conquistador e criador de uma nova realidade.

A estrutura que sustenta a vertente crítica seguida pela maioria dos românticos, no entanto, não era, em nada, novidade. Antes deles, poucas décadas depois e durante o período entre as duas edições, o Satã de Milton já havia sido motivo de comentários favoráveis. O Príncipe das Trevas não era descrito como um rebelde, antes, ele fora humanizado. Adquirira profundidade e complexidade percebidas, em especial, na sua capacidade de se comover com a condição alheia, e em sua capacidade de reconhecer a responsabilidade sobre a condição daqueles que o seguiram. Essa linha crítica teve uma continuidade durante o período romântico. Pershey Shelley aprofundou a noção de humano no Satã de Milton ao torná-lo uma das personagens mais morais da literatura ocidental de todos os tempos.

⁴ Ênfase no texto.

Sobre os primeiros comentários ao *Paradise Lost*

Demorou cerca de trinta anos para a grande realização de Milton merecer uma edição comentada⁵. Para o público da época, muitas das alusões de Milton já não eram facilmente percebidas, com isso notas explicativas sobre a origem de termos e mesmo o significado de palavras foram necessárias desde o princípio. A edição de Patrick Hume não foi a primeira a trazer notas de rodapé; antes dele, muitas edições trouxeram pequenas notas de vários autores que tentavam dar conta das ‘obstruções’ ao bom entendimento do **Paradise Lost** e aos termos obsoletos, já para a época, que Milton retirara do esquecimento. A distinção, contudo, da edição de Hume está no fato de apresentar notas mais trabalhadas, mostrando um cuidado especial com a unidade da obra de Milton. As edições comentadas se tornaram corriqueiras, dando atenção, quase que exclusivamente, às muitas e frequentes referências, empréstimos de obras gregas, latinas e italianas, para a construção frasal de Milton, que mescla a estrutura da língua latina com a inglesa, e ao constante contato da tradição judaico-cristã com a pagã. Houve, obviamente, notas de relevância. Daremos destaque a uma em especial.

A nota que nos interessa e que abre nossa discussão, no entanto, não está nem entre os primeiros e os mais importantes comentadores de Milton no período das duas primeiras edições (a saber: John Dryden, Andrew Marvell e Adison), nem na edição de Patrick Hume. Interessa-nos uma aproximação incorreta apontada por Thomas Newton (1704-1782), em sua edição comentada, posta a público em 1749. Quase na metade do primeiro livro do **Paradise Lost**, o narrador apresenta uma cena curiosa. Satã está diante de seu exército e pretende insuflar-lhes ânimo e coragem para erguerem-se de sua queda. Porém, antes de proferir qualquer palavra, Satã contém-se, tocado pela visão do estado em que colocara seus irmãos. Para Thomas Newton⁶, a passagem mostra o

⁵ Trata-se da edição sob os cuidados de Patrick Hume, publicada em 1695.

⁶ A nota a que fazemos referência é a seguinte: “This weeping of Satan on surveying his numerous host, and the thoughts of their wretched state, puts one in mind of the story of Xerxes weeping on seeing his vast army, and reflecting that they were mortal, at the time that he was hastening them to their fate and to the intended destruction of the greatest people in the world, to gratify his own vain glory. [Herodotus, *Histories* 7.45, “But when he saw the whole Hellespont hidden by his ships, and all the shores and plains of Abydos thronged with men, Xerxes first declared himself happy and presently he fell a-weeping.”]” A nota é apresentada na coletânea de comentários sob a organização de MINER, E. et al., **Paradise Lost, 1668-1968: Three Centuries of Commentary**. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 2004, p. 86. O choro de Satã ao observar sua numerosa hoste, e os pensamentos de seu deplorável estado, lembra a história de Xerxes chorando ao ver seu vasto exército e refletindo que eles são mortais, no tempo em que os apressou para seu destino e na destruição planejada do maior povo do mundo, para gratificar sua

reconhecimento de quão nula e desastrosa é a vaidade de Satã, pois ele perceberia, neste momento, que destruíra o futuro daqueles que o seguiram. A nota apresenta este ponto ao fazer uma aproximação entre a passagem supramencionada e uma passagem presente na **História**, de Heródoto. Na obra grega, a passagem mostra que Xerxes não chora pela consequência de sua vaidade, mas por lamentar a brevidade da vida, mais pela brevidade de sua própria vida e não de seus soldados. Apesar de qualquer discordância entre a interpretação de Newton e a nossa com relação ao texto de Heródoto, a colocação de Newton tem seu peso. Ela atribui à personagem de Satã um vínculo de responsabilidade por aqueles que caíram em seu favor. Satã não seria um insensível à desgraça alheia; antes, ele perceberia sua parcela de responsabilidade na questão. Essa possível tomada de consciência acerca do destino dos outros, que fora posto em suas mãos, não está longe de uma das colocações da personagem no terceiro solilóquio. Satã lembra-se de que, enquanto sofre em suas considerações, os outros anjos rebelados esperam ansiosos pelo seu retorno vitorioso. A lembrança dos outros faz com que Satã retome a sua frieza e rompa, assim, mais um ciclo lamuriento.

Thomas Newton e Andrew Marvell não foram os únicos a atribuir a personagem de Satã um caráter mais humano e elevado, saindo da simples figuração do mal tradicional que, aliás, Milton nunca seguiu. Antes, eles deram início a uma postura crítica que terá seu ponto culminante durante o período romântico inglês. Os românticos conseguiram atravessar a barreira das alegorias bíblicas e perceberam relações mais profundas entre as personagens. Tais relações iam além da mera recriação mítica, estavam mais ligadas às questões de seu próprio período revolucionário (e que, de

própria glória vaidosa. [Heródoto, Histórias 7.45, “Mas quando ele viu todo o Helesponto escondido por seus navios, e todas as costas e planícies de Ábidos lotada de homens, Xerxes primeiro declarou-se feliz e em seguida caiu em choro”]. O parágrafo (e seguinte) mencionado por Newton, na obra de Heródoto traz: “45. Quando viu todo o Heléspontos coberto por suas naus, e toda a orla marítima e toda a planície do território de Ábidos cheia de seus soldados, Xerxes inicialmente se congratulou consigo mesmo por sua felicidade, mas em seguida chorou. 46. Notando isso, Ártábanos, seu tio pelo lado paterno – o mesmo que pouco tempo antes havia lhe dado francamente sua opinião e desaconselhado o ataque à Hélade -, esse homem, percebendo as lágrimas de Xerxes, fez-lhe a seguinte observação: ‘Como são diferentes, Rei, a tua atitude de agora e a de poucos momentos atrás! Congratulavas-te contigo mesmo por tua felicidade, e agora choras!’ Xerxes respondeu: ‘Quando comecei a meditar sobre a brevidade de toda a vida humana senti uma grande compaixão, pois sendo aqueles homens tão numerosos, nenhum deles estará vivo dentro de cem anos’. Artábanos replicou dizendo: ‘Há outro sofrimento, que nos acompanha durante toda a vida, Rei, digno de compaixão ainda maior. No curso de uma vida tão breve, homem algum é feliz, seja entre aqueles, seja entre outros, a ponto de não ser compelido muitas vezes, e não uma só, a desejar estar morto em vez de vivo. Os infortúnios aflitivos e as doenças torturantes nos levam a achar a vida longa, por mais breve que ela seja. Assim, diante das agruras da vida a morte se torna o refúgio mais desejável para o homem, e a divindade, deixando-nos apenas provar alguma doçura no tempo alocado à nossa vida, revela dessa maneira o seu despeito.” HERÓDOTO. **História**. Tradução e introdução Mário Gama Kury. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade Federal de Brasília, c. 1988, p. 355. (Coleção Biblioteca Clássica, 8)

algum modo, também lembram questões do período de Milton, o qual foi antecedente e influente sobre a Revolução Francesa, vivenciada pelos românticos). Ao contrário da percepção destes primeiros comentadores, que atribuíram uma sensibilidade inesperada à personagem de Satã, os românticos foram adiante e tornaram o ex-anjo rebelado em uma espécie de modelo, um modelo de rebeldia, de revolucionário e, mesmo, um modelo moral.

Shelley e o Satã moral

A riqueza da crítica romântica e principalmente a sutileza com que cada poeta trabalhou sua admiração por Satã tornam um estudo mais detalhado destes textos inviável em tão pouco espaço. No geral, os românticos tornaram a personagem de Satã o exemplar de uma figura que não se enquadra no contexto de obediência servil para um tirano, e como a personificação de um sujeito que busca, a todo e qualquer preço, a realização de um ideal visto por uma maioria como impróprio, ou mesmo errado.

Interessa-nos particularmente duas observações de Shelley. Escritas no mesmo ano, as duas colocações se completam e explicam-se, o que nos ajuda sobremodo. A primeira constitui a argumentação do poeta em defesa da poesia, estando em texto homônimo, **A Defense of Poetry**, datado de 1820. No mesmo período, Shelley escreve sua versão do mito prometeico. Na introdução de **Prometheus Unbound**, o autor discute brevemente o valor moral da personagem principal e da validade de suas ações, postas em contrapartida à validade das ações do Satã de Milton. Em sua **A Defense of Poetry**, Shelley coloca:

And Milton's poem contains within itself a philosophical refutation of that system, of which by a strange and natural antithesis, it has been a chief popular support. Nothing can exceed the energy and magnificence of the character of Satan as expressed in *Paradise Lost*. It is a mistake to suppose that he could ever have been intended for the popular personification of evil. Implacable hate, patient cunning, and a sleepless refinement of device to inflict the extremest anguish on an enemy, these things are evil; and, although venial in a slave are not to be forgiven in a tyrant; although redeemed by much ennobles his defeat in one subdued, are market by all that dishonours his conquest in the victor. Milton's Devil as a moral being is as far superior to his God, as one who perseveres in some purpose which he has conceived to be excellent in spite of adversity and torture, is to one who in the cold security of undoubted triumph inflicts the most horrible revenge upon his enemy, not from any mistaken notion of inducing him to repent of a perseverance in enmity, but with the alleged design of exasperating him to deserve new torments. Milton has so far violated the popular creed (if this

shall be judged to be a violation) as to have alleged no superiority of moral virtue to his God over his Devil.⁷

Antes de trazer essa afirmativa, Shelley discutia o modo como alguns poetas, em especial Dante e Milton, em suas obras, distinguiam-se pela maneira como fugiam de representações tradicionais e mesmo de noções como compreendidas pelos seus contemporâneos. Milton não se baseou nas representações tradicionais de Satã para a confecção de seu demônio. Shelley vem confirmar nossa afirmativa, acrescentando algo a mais. O conceito de *mal* trabalho por Milton está longe da noção popular de seu período. Um ser malévolos dedicaria sua existência ao planejamento de modos e tramas com que provocar a dor e o sofrimento em outrem, tirando dessa atividade e de seu efeito uma espécie de combustível, alimento ou ar, com que amenizaria sua existência lúgubre. *La joie de vivre* de um ser naturalmente maléfico seria, então, resultado da dor alheia. O Satã de Milton, no entanto, não obtém alegria alguma, muito menos prazer, de suas arquiteturas maléficas ou da perspectiva de um futuro soturno que pudesse vir a ser infligido em alguém. Pelo contrário, percebe-se nos solilóquios satânicos uma constante de sofrimento que ele pensa conseguir diminuir se puder aplicar em outros uma dor proporcional a que sente. Esse alento do sofrimento de Satã, porém, é uma ilusão, porque a personagem nunca deixa de ter em mente, nunca deixa de ter a plena certeza de que seu sofrimento continuará ali, apunhalando seus sentimentos, esmagando suas memórias. A necessidade de descontar no homem seu próprio sofrimento é, na verdade, uma tentativa de rebeldia, um aviso ao senhor de que o escravo anda insatisfeito. Satã, nesta empreitada contra o homem, nada mais é senão o escravo descrito por Shelley. Um fraco incapaz de libertar suas mãos e seus pés do sofrimento que os ferros lhe impõem.

⁷ SHELLEY, P. B. Uma Defesa da Poesia. IN: **Uma Defesa da Poesia e outros ensaios**. Edição bilíngüe. Tradução e notas Flávio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008, p. 106. “E o poema de Milton contém, em si mesmo, uma refutação filosófica daquele sistema, do qual, por uma antítese estranha e natural, tem sido um grande apoiador popular. Nada pode superar a energia e a magnificência do caráter de Satã, como expresso no ‘Paraíso Perdido’. É um erro supor que ele sempre quis fazê-lo uma personificação popular do mal. O ódio implacável, a astúcia paciente e um incansável refinamento do dispositivo para impingir a mais extrema angústia no inimigo, estas coisas são más; e, embora tolerável em um escravo, não devem ser perdoadas em um tirano; embora redimida pelo tanto que enobrece sua derrota, em alguém subjugado, são marcadas por tudo o que desonra sua conquista em uma vitória. O Demônio de Milton, como um ser moral, é bem superior ao seu Deus, como alguém que persiste em algum propósito que se concebeu como excelente, apesar da adversidade e da tortura, em relação ao outro que, na fria segurança de sua vitória assegurada, inflige a mais horrível vingança sobre seu inimigo, não por alguma equivocada noção de leva-lo a se arrepender a continuar a inimizar, mas com o desígnio esclarecido de exasperá-lo como a merecer novos tormentos. Milton violou tanto um credo popular (se isso deve ser julgado como violação) como por ter alegado nenhuma superioridade de virtude moral ao seu Deus sobre seu Demônio.”

Shelley ainda menciona que essa busca constante pelo sofrimento alheio, apesar de louvável no escravo, não é aceitável naquele que detém todo o poder. O conquistador não poderia, diante de seus conquistados completamente subjugados, querer algo além da própria condenação de seus prisioneiros. Permitir aos anjos caídos a oportunidade de abrirem os portões do Inferno (não esqueçamos que durante a queda dos anjos, Deus dera as chaves dos portões do Inferno para Pecado, que por sua vez, passou-as para Satã), lançando-os em ondas maiores de dor, pode ser considerado como o mal do modo descrito por Shelley. Ao que nos parece, quando o poeta romântico declara que o Deus miltoniano não é uma personagem moralmente superior ao Satã de Milton, estava pensando desta forma. A perda da glória, da alegria abundante e de uma vida pujante e a condenação a um lugar deserto, uma miragem do mais profundo desejo inalcançável, já seriam sofrimentos na medida necessária para os anjos rebelados. Dar-lhes a fantasia de um reencontro, de um recomeço fora dos muros da pena seria um excesso de poder, uma demonstração da necessidade injustificável de proporcionar dor a outros. O Deus de Milton, por esta perspectiva, é quem representaria o mal de um modo mais próximo à compreensão popular na época do poeta, uma vez que, ao abrir para a possibilidade de uma fuga, ele traria uma dor desnecessária, uma demonstração de poder dispensável. Parece-nos ser essa a razão para Shelley declarar Satã uma personagem de virtude moral.

Falamos da noção de moral em Shelley sem explicar o que ele compreende como moral. Para isso, a segunda menção do poeta romântico ao Satã miltoniano é de extrema validade. Antes de dedicarmos nossa atenção ao fragmento, parece-nos conveniente lembrar rapidamente o mito grego por trás do drama lírico composto por Shelley.

A maioria dos mitos helênicos apresenta uma grande variedade de fontes, permitindo que um único mito seja conhecido por diversos ângulos, quando não de diversos e distintos modos. O mesmo ocorre com o mito prometeico: uma rápida busca sobre a história de Prometeu revelaria vários inícios, mas, provavelmente, o mesmo fim. Trataremos de duas abordagens mais gerais do mito. Para tanto, buscamos a **Teogonia**, de Hesíodo; a tragédia de Ésquilo, **Prometeu Acorrentado**; bem como, e não menos importante, a versão de Platão⁸. Nossa versão compactada conta que Prometeu e seu

⁸ HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995. ÉSQUILO. **Prometeu Acorrentado**. Tradução de Mário Gama Kuir. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999. BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. 5ªd. São Paulo: Vozes, 1989, v.1. PLATÃO.

irmão, Epimeteu, estavam incumbidos de distribuírem qualidades e habilidades necessárias para todos os seres que habitariam o mundo criado anteriormente pelos deuses. Os dois irmãos, algumas versões dirão que Epimeteu distribuía as qualidades e Prometeu o supervisionava, foram pródigos distribuindo força, agilidade, destreza, esperteza, bem como adaptações físicas como as asas, pelagem, garras ou chifres aos animais. O último a receber suas habilidades, o homem, acabou por ficar sem nenhum dom especial, pois Epimeteu já distribuía todos entre os animais que chegaram anteriormente. Naturalmente desprotegido, o homem ficaria exposto a todas as intempéries e a qualquer problema, por menor que fosse. Para salvar essa criação de semelhante ameaça, Prometeu rouba uma centelha do fogo de Apolo e entrega ao homem, bem como uma porção da sabedoria de Atenas. Com isso, a criatura adquire grande conhecimento, desenvolve técnicas, conseguindo criar ferramentas e outros utensílios, a partir dos elementos que encontra na natureza. Zeus, furioso com o roubo do fogo e o conhecimento que Prometeu trouxera ao homem, planeja meios com que destruir essa figura de barro animado. Ao mesmo tempo, castiga o titã que ousara dar ao homem instrumento tão poderoso. Como punição por sua ideia infeliz, Prometeu é atado ao Cáucaso, e uma águia vem devorar-lhe diariamente o fígado, que se regenera durante a noite. Prometeu passa anos assim, até que Hércules matou a águia insaciável e libertou o titã.

Para os autores anteriormente mencionados, em especial, Hesíodo, o mito começa de um modo um pouco distinto. A punição de Prometeu resulta indiretamente de uma peça que o titã aplicara em Zeus. Para a celebração de um acordo entre homem e deuses, animais foram sacrificados. Prometeu separou a carne dos ossos, acomodando a carne em um invólucro nada aprazível aos olhos divinos, enquanto que os ossos foram cobertos com uma camada de gordura branca. Zeus escolhera os ossos, pensando que a gordura escondia a melhor porção. Enganado e furioso, o supremo deus do Olímpio teria retirado o fogo do homem, já que este fora privilegiado pelo engodo de Prometeu. O titã então rouba o fogo divino, devolvendo-o ao homem que volta a ser animado. Como castigo, Prometeu é atado ao Cáucaso e o final já conhecemos.

O ponto mais interessante, no entanto, não está no mito em si, mas na sua recriação para o teatro, na tragédia esquiliana. No palco de Ésquilo, temos o prenúncio

Protágoras. IN: **Protágoras, Górgias, O Banquete, Fedão**. Tradução Carlos Alberto Nunes. Bélem: Universidade Federal do Pará, 1980. A entrada 'Prometheus', em **Dictionary of Classical Mythology**, de Pierre Grimal também pode ser útil.

desta virtude moral que Shelley desenvolverá, por sua vez, na sua recriação da peça teatral grega. Um Prometeu imóvel recebe uma sucessão de visitas. Outros seres míticos, sensíveis ao excesso da pena de Zeus, pedem ao titã que se desculpe com o supremo deus e assim consiga ser libertado de seu eterno sofrimento.

Até Ésquilo, Prometeu era o ser sobre-humano que engana o deus supremo e recebe uma punição correta. Na tragédia, há uma conotação de excesso tirânico. Na montagem esquiliana, o titã fora aliado de Zeus durante a Titanomaquia, mas fora contra um desejo do novo ser supremo. Após a vitória contra os titãs, Zeus almejava o extermínio da raça humana e a criação de outro ser para tomar seu lugar. Prometeu, que foi a única voz contrária a semelhante plano, entrega o fogo divino aos homens e ensina-lhes as artes e as ciências. Como castigo, Prometeu é preso no Cáucaso. Os seres míticos que o visitam com o intuito de persuadi-lo a buscar a reconciliação com Zeus, deixam transparecer sua empatia com o destino do titã e o excesso de poder de seu irmão maior. Prometeu não cede aos apelos de Oceano, de Io ou de Hermes porque conhece o porvir, uma vez que ele sabe que está para nascer aquele destinado a destronar Zeus e sabe que o deus virá pedir seu apoio. É curioso que Prometeu se lança abnegadamente neste castigo, pois já sabia das consequências de sua ajuda aos homens. Mesmo assim, ele aceita todas as dores e toda a raiva em nome do bem maior de um ser incapaz de protegê-lo em retribuição. Este é o grande exemplo moral para Shelley:

The moral interest of the fable, which is so powerfully sustained by the sufferings and endurance of Prometheus, would be annihilated if we could conceive of him as unsaying his high language and quailing before his successful and perfidious adversary. The only imaginary being, resembling in any degree Prometheus, is Satan; and Prometheus is, in my judgment, a more poetical character than Satan, because, in addition to courage, and majesty, and firm and patient opposition to omnipotent force, he is susceptible of being described as exempt from the taints of ambition, envy, revenge, and a desire for personal aggrandizement, which, in the hero of Paradise Lost, interfere with the interest. The character of Satan engenders in the mind a pernicious casuistry which leads us to weigh his faults with his wrongs, and to excuse the former because the latter exceed all measure. In the minds of those who consider that magnificent fiction with a religious feeling it engenders something worse. But Prometheus is, as it were, the type of the highest perfection of moral and intellectual nature impelled by the purest and the truest motives to the best and noblest ends.⁹

⁹ SHELLEY, P. B. **Prometheus Unbound**: A lyrical drama in four acts. Jack Lynch (ed.) versão digitalizada disponível em <http://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/prometheus.html> acesso em 31 Mai 2010.

O interesse moral da história, poderosamente mantido pelos sofrimentos e resistência de Prometeu seria alienado se não o concebêssemos como se retratasse sua linguagem elevada e se intimidasse diante de seu adversário pérfido. O único ser imaginário que lembra de algum modo Prometeu é Satã; e Prometeu é, em meu julgamento, uma personagem mais moral que Satã porque somada a sua coragem, majestade e

Para o poeta romântico, o Satã de Milton é um exemplo moral, bem como Prometeu porque apresenta um comportamento um tanto quanto estóico com uma leve pitada de altruísmo. Não consideraremos os motivos que levaram Satã a se rebelar, sejam eles válidos ou não, pois estes não estão sendo considerados por Shelley ao definir Satã como ser moral. A moralidade não está nos motivos nada altruístas da personagem para se revoltar contra Deus, mas nas razões porque permanece em sua cruzada contra o Onipotente. Estar consciente do sofrimento em crescente com que será vitimado, e de sua parcela de responsabilidade sobre o destino daqueles que o seguiram, aceitando todo o preço imposto sobre suas escolhas, parece-nos, é o que Shelley compreende como virtude moral. Entende-o moral, porque mantém um elo com aqueles que caíram (o que lembra um pouco a cogitação de Newton mencionada anteriormente), porque assume todos os papéis que lhe são impostos neste jogo entre aquele que detém o poder e o que deseja limitá-lo.

Após esta breve lembrança das críticas miltonianas, percebemos o quanto a atualidade de uma obra literária, o **Paradise Lost**, neste caso, está relacionada com a postura que a crítica assume diante da obra, tornando-a atual, revelando problemas outros que gerações anteriores de críticos não trabalharam.

Referências bibliográficas

ÉSQUILO. Prometeu Acorrentado. IN: **Prometeu Acorrentado**/ÉSQUILO; **Ájax** /SÓFOCLES; **Alcesste** /EURÍPIDES. Tradução do grego, introdução e notas Mário Gama Kuri. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. 1999, p. 9-67.

GRIMAL, P. **Dictionary of Classical Mythology**. Edited by Stephen Kershaw from the translation by A. R. Maxwell-Hyslop. 18th ed. London: Penguin Books, c. 1991. (Penguin Reference)

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

oposição firme e paciente à força adversária, é possível descreve-lo isento das máculas da ambição, inveja, vingança e de desejo pelo engrandecimento pessoal, que, no herói do **Paraíso Perdido**, interfere com seus interesses. O caráter de Satã engendra uma casuística perniciososa que nos leva a pesar suas faltas com seus erros, excluindo o primeiro porque o posterior ultrapassa toda a medida. Na ideia daqueles que consideram essa magnífica ficção com um sentimento religioso criam algo pior. Mas Prometeu é, como foi, o tipo de uma perfeição moral mais elevada e uma natureza intelectual impelida pelos motivos mais puros e verdadeiros para os melhores e mais nobres fins. Tradução livre da autora.

HEGEL, G. W. F. **Estética**. Tradução Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. (Coleção Filosofia & Ensaios)

HERODOTO. **História**. Tradução e introdução Mário Gama Kury. 2ª ed. Brasília: Editora Universidade Federal de Brasília, c. 1988. (Coleção Biblioteca Clássica, 8)

HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HILL, J.S. **John Milton: Poet, Priest and Prophet** A Study of Divine Vocation in Milton's Poetry. London: Macmillan Press, 1979. Versão online do livro disponível em <http://www.chass.utoronto.ca/emls/iemls/postprint/jhill-milt/milton.htm> acesso em 9 jul. 2008.

HUME, P. **Annotations on Milton's Paradise Lost (1695)**. Whitefish, MT. Kessinger Publishing, 2007.

LEWALSKI, B. **The Life of John Milton**: a critical biography. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

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

MILTON, J. **The Reason of Church-government**: urg'd against Prelaty. Preface of the second book. Versão digitalizada disponível em http://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/reason/book_2/index.shtml acesso em 20 Mai. 2010.

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

PLATÃO. **Protágoras; Georgias; O banquete; Fedão**. Tradução Carlos Alberto Nunce, Belém: Universidade Federal do Pará, 1980.

RAJAN, B. **Paradise Lost & the seventeenth century reader**. London: Chatto & Windus, 1947.

RIVERS, I. **Classical and Christian Ideas in English Renaissance Poetry**: A Student's Guide. New York: Routledge, 1994.

SAURAT, D. **Milton man and thinker**. New York: Dial Press, 1925.

SHELLEY, P. B. **Uma Defesa da Poesia e outros ensaios**. Edição bilíngüe. Tradução e notas Flávio Cyrino e Marcella Furtado. São Paulo: Landmark, 2008.

_____. **Prometheus Unbound**: A lyrical drama in four acts. Jack Lynch (ed.) versão digitalizada disponível em <http://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/prometheus.html> acesso em 31 Mai 2010.

THORPE, J. B. **John Milton: The Inner Life.** San Marino, CA: The Huntington Library, 1983.