



UFRJ

“BEYOND COMPARE”: SÍMILES ÉPICOS EM *PARADISE LOST*

Vanessa do Carmo Abreu

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para a obtenção do Título de Mestre em Linguística Aplicada.

Orientadora: Profa. Doutora Tatiana Oliveira Ribeiro.

Rio de Janeiro
Junho de 2018

“BEYOND COMPARE”: SÍMILES ÉPICOS EM *PARADISE LOST*

Vanessa do Carmo Abreu

Orientadora: Professora Doutora Tatiana Oliveira Ribeiro

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

Examinada por:

Presidente, Profa. Doutora Tatiana Oliveira Ribeiro – PIPGLA-UFRJ

Profa. Doutora Luciana Villas Bôas – PIPGLA-UFRJ

Profa. Doutora Janine Maria Mendonça Pimentel – PIPGLA-UFRJ

Profa. Doutora Beatriz de Paoli – Dep. Letras Clássicas - UFRJ

Profa. Doutora Michela Rosa Di Candia – UFRJ, suplente

Prof. Doutor Henrique Fortuna Cairus – PIPGLA-UFRJ, suplente

Rio de Janeiro
Junho de 2018

ABREU, Vanessa do Carmo. (1992-)

“Beyond Compare”: símiles épicos em *Paradise Lost*/Vanessa do Carmo Abreu – Rio de Janeiro: UFRJ/Faculdade de Letras, 2018.

100 f. – 31cm

Orientadora: Tatiana Oliveira Ribeiro

Dissertação (Mestrado) – UFRJ/Faculdade de Letras/Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada, 2018.

Referências Bibliográficas: f.100

1. Símiles. 2. John Milton. 3. *Paradise Lost*. 4. Épica inglesa. 5. Épica clássica antiga. I. Ribeiro, Tatiana Oliveira. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Linguística Aplicada. III. Título.



“BEYOND COMPARE”: SÍMILES ÉPICOS EM *PARADISE LOST*

Vanessa do Carmo Abreu

Orientadora: Professora Doutora Tatiana Oliveira Ribeiro

Resumo da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

A Dissertação tem por escopo o estudo dos símiles no épico *Paradise Lost*, de John Milton. Para tanto, foi proposta uma análise tipológica dos símiles presentes no poema, que ora se assemelham, ora se diferenciam do símile tradicionalmente denominado ‘épico’ ou ‘homérico’. Entre os estudiosos do símile miltoniano especificamente, não há consenso quanto a sua elencagem e tipologia; as categorizações apresentam bastante variação, costumando-se enfatizar os ditos símiles ‘épicos’. A ocorrência de tais tipos de símiles é, de fato, muito frequente no poema, desempenhando eles funções específicas na narrativa, ao disporem lado a lado tradições e referências temporais e culturais diversas, propondo distintos pontos de comparação. Buscou-se, a partir do estudo da fortuna crítica acerca dos símiles de *Paradise Lost*, apresentar uma tipologia mais completa no que diz respeito às formas de comparação presentes no poema, procedendo-se à análise de exemplos nos quais se pode notar características estruturais mais específicas de sua construção, considerando-se sua relação com as passagens nas quais se inserem. O foco desse estudo recaí sobre os símiles ditos ‘épicos’, sem, contudo, negligenciarem-se outras formas de comparação assentes no poema.

Palavras-chave: símile; tipologia; épica inglesa; *Paradise Lost*; símile épico; Homero; tradição épica.

“BEYOND COMPARE”: EPIC SIMILES IN *PARADISE LOST*

Vanessa do Carmo Abreu

Orientadora: Professora Doutora Tatiana Oliveira Ribeiro

Abstract da Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa Interdisciplinar de Pós-Graduação em Linguística Aplicada da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Linguística Aplicada.

This Dissertation has as its scope the study of similes in John Milton's epic *Paradise Lost*. For this purpose, it was proposed a typological analysis of the existing similes in the poem, which sometimes resemble, sometimes differ from the traditionally called ‘epic’ or ‘Homeric’ simile. Among the scholars of the miltonic simile specifically, there is no consensus about its classification and typology, the categorizations present a great deal of variation, usually emphasizing the so-called ‘epic’ similes. Such types of similes are indeed very frequent in the poem, with specific functions in the narrative, disposing side by side traditions and diverse temporal and cultural references, proposing distinct points of comparison. From the critical fortune study of similes in *Paradise Lost*, we sought to present a more complete typology of the existing comparison structures in the poem, proceeding to the examples’ analysis in which it is possible to notice more specific structural characteristics of construction and consider their relation with the passages in which they are inserted. The focus of this study rests on the so-called ‘epic’ similes, without, however, neglecting other current forms of comparison in the poem.

Keywords: similes; typology; English epic; *Paradise Lost*; epic similes; Homer; epic tradition.

Dedico este trabalho ao meu pai, Aladir Portes de Abreu, que faleceu em 2010, deixando uma enorme saudade e também um sentimento e uma necessidade de buscar sempre mais. A memória de seu caráter, honestidade, amor e carinho sempre me acompanhou em todos esses oito anos que se passaram desde então. Sei que o senhor sempre sonhou o melhor para mim e para todos os outros quatro filhos que me precederam, e sempre fez tudo o que pode por nós. Espero que, onde quer que esteja, o senhor se orgulhe da filha que criou.

Agradeço muitíssimo à professora Tatiana Oliveira Ribeiro, minha orientadora, por toda a paciência, por todo o apreço e generosidade com que conduziu a nossa pesquisa, e quando digo ‘nossa’, significa que não considero em momento algum a existência de todo esse trabalho, desde a graduação, sem o apoio e a dedicação da professora Tatiana.

Agradeço à Universidade Federal do Rio de Janeiro, à qual tive acesso em 2012, por meio do SISU, modalidade Ação Afirmativa, em um dos raros momentos da história do Brasil em que se democratizou o acesso ao ensino superior, aos excelentes professores com os quais tive o privilégio e a honra de aprender e ao laboratório que me acolheu desde o início da graduação, o PROAERA, que deu todo o suporte de que precisei para realizar a minha pesquisa. Sinto-me muito feliz por fazer parte de um grupo de estudos que acolhe seus discentes com afeto e respeito, não nos enxergando como ‘mão de obra de pesquisa’, como muitos (senão a maioria) dos laboratórios existentes. No PROAERA, eu soube que na Universidade ainda pode haver espaço para o diálogo sincero, a amizade e a solidariedade entre pesquisadores.

Agradeço especialmente aos professores desse grupo: o professor Henrique Fortuna Cairus, que me abriu as portas e me proporcionou um crescimento maior do que eu poderia imaginar, para além dos limites da academia; a professora Beatriz de Paoli, que ingressou no grupo posteriormente à minha chegada, e que só nos trouxe ganhos em amizade e conhecimento.

Em especial, também agradeço aos colegas que entraram junto comigo no PROAERA: à Jeannie Bressan, por sua amizade e seu companheirismo (graças a você eu não desisti do meu curso no primeiro dia), à Marina Albuquerque, também por sua amizade e por sua organização (sem você eu teria perdido muitos dos prazos), e ao Artur Bezerra, por seu bullying pedagógico e pelo café (acredito muito em você, e sei que você também acredita). Vocês são os amigos de que sempre me lembrarei com muito carinho, e que tornaram a minha vida no Rio mais feliz.

Agradeço à CAPES pelo auxílio financeiro prestado durante os dois anos de Mestrado, de muita importância para o prosseguimento de minha pesquisa.

À minha família: mãe, pai (em memória), irmãos, primos e primas, tios e tias, meus sobrinhos que tanto amo, ao meu querido namorado Leandro (obrigada pela paciência e por

me ajudar a não permitir que o desespero e o nervosismo vencessem) e aos pais dele, que me acolheram como também parte da família e me ajudaram muito na fase final da dissertação, um apoio muito grande em um momento difícil.

Sou muito grata a Deus por ter me permitido conviver com tantas pessoas boas, por ter a minha vida cercada de carinho e muito amor.

A todos, de coração, muito obrigada!!!

For Books are not absolutely dead things, but doe contain a potencie of life in them to be as active as that soule was whose progeny they are; nay they do preserve as in a violl the purest efficacie and extraction of that living intellect that bred them. I know they are as lively, and as vigorously productive, as those fabulous Dragons teeth; and being sown up and down, may chance to spring up armed men. And yet on the other hand unlesse warinesse be us'd, as good almost kill a Man as kill a good Book; who kills a Man kills a reasonable creature, Gods Image; but hee who destroyes a good Booke, kills reason it selfe, kills the Image of God, as it were in the eye.

John Milton, *Areopagitica* (2011[1644], p. 18-19)

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
2. A ÉPICA E O PROJETO POÉTICO DE MILTON.....	14
3. O CONCEITO DE SÍMILE E SEU USO NA TRADIÇÃO ÉPICA.....	22
3.1. O conceito de símile.....	22
3.2. Tipologia(s) dos símiles.....	29
4. ESTUDO DOS SÍMILES DE <i>PARADISE LOST</i>	37
4.1. Símiles prototípicos (A é como B).....	37
4.2. Símiles épicos.....	44
4.3. Símiles com comparativo de superioridade e símiles negativos.....	57
4.3.1. Símiles combinados.....	66
4.4. Símiles com metamorfose.....	68
4.5. Símiles com prolepse.....	71
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
6. BIBLIOGRAFIA.....	82
ANEXO – INDEXES DE SÍMILES.....	87

1. INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desta Dissertação é a presença do símile, mormente do símile épico, no *Paradise Lost*, de Milton. A primeira percepção já indicava que, conquanto o símile faça parte de um contexto emulatório – consoante a poética então vigente –, Milton reformula a fórmula, dá-lhe outro sentido a partir de novos formatos. E dessa matéria de novidade miltoniana foi feita a matéria que constitui o tema desta pesquisa. À conclusão deste trabalho, propõe-se uma definição de símile em que tanto Milton quanto os poetas que lhe inspiraram e que foram por ele emulados sejam contemplados. Na épica miltoniana, como procuraremos demonstrar, alguns símiles podem funcionar, por sua multiplicidade de imagens, como espaço de escolha por parte do leitor, de acordo com seu repertório.

No capítulo 2, “A épica miltoniana e seu projeto”, apresentamos um estudo de como a composição de um poema épico nos moldes da *Iliada* ou da *Eneida* sempre fez parte do projeto literário de Milton, inclusive, estando presente esse projeto em diversos de seus escritos, tanto em prosa quanto em verso.

No capítulo 3, “O conceito de símile e seu uso na tradição épica antiga”, buscamos sistematizar as acepções do conceito de símile, a partir de Aristóteles até autores modernos; bem como observar seu uso na tradição épica antiga. Apontamos, também, nesse capítulo, uma tipologia dos símiles e propusemos uma apresentação das categorias a serem estudadas na Dissertação, com destaque para os símiles épicos.

O capítulo 4, “Estudo dos símiles de *Paradise Lost*”, é dedicado à análise proposta pela Dissertação dos diferentes tipos de símiles e construções encontradas, tais como: os símiles prototípicos, os símiles épicos, os símiles com comparativo de superioridade e os símiles negativos, os símiles com metamorfose e os símiles com prolepse.

Muitos símiles de *Paradise Lost* apresentam variados elementos de comparação, que, inevitavelmente, implicam escolhas interpretativas, como se vê, por exemplo, no livro III, v. 562-570, onde se faz uma comparação entre as estrelas vistas por Satã a caminho do Éden a outros mundos, a ilhas e ao jardim das Hespérides (*Down right into the world's first region throws /His flight precipitant, and winds with ease /Through the pure marble air his oblique way /Amongst innumerable stars, that shone /Stars distant, but nigh hand **seemed other worlds, /Or other worlds they seemed, or happy isles, /Like those Hesperian gardens famed***

of old, /Fortunate fields, and groves, and flowery vales, /Thrice happy isles [...]).¹ Esses versos permitem ao leitor imaginar, por sua esfera de conhecimento e experiência, se as estrelas vistas por Satã são como mundos, como mundos que parecem outros mundos ou como ilhas que por sua vez são como os jardins das Hespérides, ou, ainda, tudo isso a uma só vez. A proposta aqui é, portanto, a de um pacto com o leitor a partir de um ambiente estruturalmente polissêmico, plurívoco e, por vezes, poeticamente ambíguo, à guisa de reticências.

A mistura e o arranjo de elementos provenientes de culturas pagãs e cristãs, de temporalidades distintas, que conformam muitos símiles de *Paradise Lost* são também um importante ponto a ser observado, na medida em que se pode, a partir daí, compreender melhor a urdidura do poema. Valendo-se de variegadas fontes históricas e literárias, combinando tempos distintos, Milton vai construindo o seu ‘grande’ argumento, conforme anuncia o poeta-bardo nos versos da invocação (v. 22-26) do Livro I: “What in me is dark / Illumine, what is low raise and support; / That to the height of this **great argument**² / I may assert eternal providence,/And justify the ways of God to men”.³

A edição inglesa do poema utilizada nesse estudo é a de John Leonard (2000), uma edição comentada, rica em apontamentos que muito contribuíram para a identificação e entendimento das referências assentes no poema. Sobre a tradução para o português, utilizamos a mais recente, em verso, de Daniel Jonas (2006), fruto de seu Mestrado em Teoria da Literatura na Universidade de Lisboa. Trabalhou-se, inicialmente, em fase preliminar de leitura, com as traduções para o português de Antônio José de Lima Leitão (1994 [1840]) e para o espanhol de Esteban Pujals (2012 [1986]). Lima Leitão utiliza o verso camoniano, o que causa um certo “inchaço” no poema, aumentando em muito a quantidade de versos, e, ainda, a falta de numeração desses dificulta o cotejo com o original inglês. Na tradução de Daniel Jonas, em versos decassílabos e brancos, cada verso em português corresponde a, exatamente, um verso de Milton. Cotejou-se essa tradução com a espanhola de Esteban Pujals. As traduções de *Paradise Lost* para o português têm uma tradição mais estabelecida em Portugal, como aponta Jonas na apresentação à sua tradução:

¹ *À primeira região do mundo atira /Voo precipite, e orça à vontade /P’lo puro ar marmóreo obliquo rumo /Entre estrelas sem conta, que apagaram /Estrelas longe, mas prés parecendo outros /Mundos, ou mundos outros tais parecendo, /Ou ilhas ledas, quais jardins da Hespéria, /Os de fama, chãos prósperos, e bosques, /Flóreos vales, três vezes ledas ilhas.*

² Grifo nosso.

³ [...] *o que é treva em mim /Aclara, o que é torpe ergue e suporta, /P’ra que ao nível de tão grande argumento /Defender possa a eterna providência /E aos homens seus caminhos explicar.*

As traduções portuguesas têm sua gênese em Lisboa, em 1789, no *vulgar* de José Amaro da Silva, onde se incluem anotações de um dos mais fortes críticos setecentistas de Milton, Joseph Addison (Lisboa, Typographia Rollandiana, reeditada em 1830). Seguiram-se-lhe o verso, as notas e as reflexões do Visconde de São Lourenço, Francisco Bento Maria Targini, em 1823 (Paris, Typographia de Firmino Didot). Em 1840 vinha a lume a primeira edição do *Paraíso Perdido* do Dr. Lima Leitão (Lisboa, Impr. de J.M.R. e Castro) *epopeia* reeditada em 1884, *revista, prefaciada, anotada e ampliada* por Xavier da Cunha, com ilustrações de Gustave Doré (Lisboa, David Corazzi), e em 1938 (Lisboa, Empresa Literária Universal). Entretanto, de 1868 a 1870, o *Paraíso Perdido* era duplicado em folhetins no periódico lisbonense *A Nação*, em prosa e em verso, por João Félix Pereira. A última versão de que tenho notícia surge mais de um século depois, na prosa de Costa Soares e Raul Mateus (Lisboa, Chaves Ferreira, 2002). (JONAS, 2006, p. 19)

No Brasil, não há tradução em verso para o poema, apenas se tem notícia de duas em prosa: a de Conceição Garcia Sotto Maior, de 1946, e a de Paulo Matos Peixoto, de 1995⁴. As edições e reedições da tradução portuguesa de Lima Leitão fazem com que seja a edição em verso do poema mais difundida em nosso país, e a tradução mais recente de Daniel Jonas teve sua primeira edição brasileira em 2015⁵.

Nesta Dissertação será feita uma análise da constituição dos símiles no poema *Paradise Lost*, bem como de suas especificidades em relação à tradição poética. Estruturas de comparação muito presentes na poesia épica, a começar pela de Homero, épica fundadora da literatura ocidental, desde então os símiles são parte constitutiva, sobretudo, mas não unicamente, desse gênero. A recursividade do símile como elemento imagético na poesia é uma de suas principais características, de forma que é quase impossível falar de poesia épica sem referir o uso desse expediente, como ressalta Pinho, em seu artigo de 1995:

Assim é que, apesar de alongar o tempo da narrativa como excursão que é [...], o símile representa um voo de imaginação do qual participam autor e leitor. E se o símile homérico se impôs desde cedo e perdura até aos nossos dias, a ponto de constituir, segundo os críticos, uma característica de autores modernos, compreende-se assim que, há dois mil anos, Virgílio, herdeiro direto da estética

⁴ Cf. FERNANDES (2012, p. 60-65).

⁵ Tradução bilingue, que traz como apresentação um ensaio de Harold Bloom (publicado anteriormente em *Genius: A Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, New York, Warner Books, 2002) e as célebres ilustrações de Gustave Doré, da edição de 1866.

homérica, o tenha acolhido e usado com particular frequência e efeito. (PINHO, 1995, p. 506-507)

Nos símiles, de modo geral, se sobrepõem duas ou mais imagens, ressaltando-se o que há de comum entre elas, estabelecendo-se assim uma relação mais ou menos intrínseca entre o objeto da metáfora – o tenor –, e a imagem construída da comparação – o veículo –, como notou Ker (1905; 1966), retomado no artigo de Catherine Addison (1993, p.411-412). Na épica, os símiles têm funções específicas dentro da narrativa, sendo geralmente usados, como destaca Peter Jones (2013 [2003]), em “momentos de muita emoção, drama e tensão, na maior parte dos casos para introduzir uma mudança de perspectiva” (*ibid.*, p. 41). De acordo com o Dicionário de Termos literários de Carlos Ceia, “nos chamados símiles épicos, a comparação é detalhada com o intuito de engrandecer ou criar expectativa face às ações ou acontecimentos, remontando o seu uso a Homero e Virgílio. São eles que nos seus símiles iniciam a comparação das lutas e dos guerreiros com as forças do mundo natural, sobrenatural e animal”.⁶

A proposta desta Dissertação é então buscar identificar, por meio da análise de alguns símiles de *Paradise Lost*, alguns dos artifícios dos quais Milton se vale na tessitura de seu poema, que ora muito se assemelham aos dos épicos de Homero e Virgílio, entre outros poetas épicos da Antiguidade, como Apolônio de Rodes e Lucano, ora se diferenciam, sobretudo no que concerne à gama de expedientes utilizados que fogem ao que tradicionalmente se reconhece como ‘símile épico’.

Para tanto, organizamos uma relação dos símiles e conjuntos de símiles presentes nos 12 livros do poema, em que buscamos identificar todos os símiles, para posterior seleção e categorização (vide anexo, item 4). Apontada uma tipologia, não se pretende analisar à exaustão cada um dos símiles presentes em *Paradise Lost* (somando-se, cerca de 118 símiles). Nosso intento é, pela análise de alguns símiles representativos, buscar uma compreensão da lógica narrativa operada por Milton, que faria desse recurso elemento fundamental de sua urdidura poética.

⁶Cf. E-dicionário Carlos Ceia de Termos Literários, *verbete* Símile (<http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/simile>).

2. A ÉPICA E O PROJETO POÉTICO DE MILTON

Em *Paradise Lost*, de John Milton (1608-1674), podem-se notar características várias das épicas clássicas, desde as épicas antigas gregas e latinas – *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, e *Eneida*, de Virgílio – até as italianas renascentistas – *Orlando furioso*, de Ariosto, e *Jerusalém Libertada*, de Tasso –, como afirma Colin Burrow em seu *Epic Romance: Homer to Milton* (1993, *passim*). Também outros teóricos da literatura inglesa como Patrick Cook, Charles Martindale, Barbara Lewalski e comentadores e editores do poema em especial, como Esteban Pujals e John Leonard, reconhecem que as referências de Milton perpassam outros autores, como Dante e Spenser, por exemplo, por vezes mais do que Homero e Virgílio⁷. No entanto, partiu-se, nesta pesquisa, da poesia homérica, buscando-se notar em que medida o símile homérico é modelo para Milton.

Se a épica dita “primária”, como propôs C. S. Lewis (1942, p.13-32) em revisão à conceituação formalizada por críticos literários que a classificavam como “primitiva”, serve de modelo para uma épica “secundária” como a de Virgílio e mesmo a de Milton, não se pode deixar de ressaltar que, em *Paradise Lost*, tanto Homero quanto Virgílio surgem como modelos, em medidas distintas. Alastair Fowler (1968, p.162-163) propõe ainda uma terceira categoria, a de épica “terciária”, predominantemente alegórica, como espécie de gênero a que pertenceria o poema de Milton. Mas, como ressalta Martindale (2002 [1986], p. 60), tal classificação só se aplica à épica miltoniana “no nível e na autoconsciência com que Milton reúne a um só tempo o grande espectro da literatura heróica anterior: a épica clássica, a épica romântica italiana e os romances arturianos”⁸.

Tendo em vista que *Paradise Lost* poderia inscrever-se nessas três categorias, de acordo com as diferentes posturas de Lewis (1942), Fowler (1982), Martindale (1986), e, sobretudo, a mais recente de Poole (2017)⁹, busca-se, nesta Dissertação, seguir a esteira de

⁷ COOK (1999, p. 81-93); MARTINDALE (2002, p. 70); LEWALSKI (1985, *passim*; In DANIELSON (org), 1997 [1989], p. 79-80); PUJALS (2012 [1986], p. 21-26); LEONARD (2000, p. xxxv).

⁸ “[...] in the degree and the self-consciousness with which Milton gathers together the grand spectrum of previous heroic literature: classical epic, Italian romantic epic and the Arthurian romances.” (MARTINDALE, 2002 [1986] p. 60).

⁹ Poole, ao discutir em que medida Milton romperia com uma tradição épica e instauraria uma identidade própria, considera tanto a perspectiva de Lewis quanto a de Fowler. Assim, Poole entende a épica de Milton como 'secundária', conforme Lewis, uma vez que foi composta por alguém com vasto conhecimento literário e com compreensão do que seria seu 'modelo'; como 'terciária', conforme Fowler, por seu caráter anti-heroico, por adequar as temáticas épicas a um cenário absolutamente cristão. Poole considera ainda a condição do poeta ao final de sua vida, quando compõe *Paradise Lost*, cego por completo desde 1652, o que o aproximaria mais

Gregory Machacek (2011) em seu entendimento de como Homero figura como modelo canônico de poesia épica para John Milton. Em seu *Milton and Homer: "Written to aftertimes"*, Machacek defende:

Minha tese é que os épicos homéricos forneceram a Milton mais do que apenas um recurso para enriquecer o significado de várias passagens de *Paradise Lost*; eles lhe deram orientação em seus esforços para escrever uma obra perene de literatura, para “deixar algo escrito para os tempos vindouros, de modo que não se lho permitam, deliberadamente, morrer.” Defendo que o esforço de Milton ao escrever o que hoje chamamos de obra canônica de literatura foi influenciado pela forma com que os épicos homéricos foram sendo canonicamente reproduzidos no início da era moderna europeia.¹⁰ (MACHACEK, 2011, p. 2)

John Milton, calcado no peso da tradição épica clássica, busca retomar e reformular essa mesma tradição, tendo sua obra alcançado êxito não apenas por seu cunho artístico, mas também por seu caráter formador do indivíduo. O poeta imprime ideais políticos e religiosos em seus escritos literários como um todo quase único, incluindo-se aí *Paradise Lost*, poema publicado primeiramente em 10 livros, em 1667, e posteriormente redividido, passando a ter 12 livros, em 1674. O tema principal de *Paradise Lost* remonta ao que é contado no *Gênesis*, o primeiro livro do Antigo Testamento; trata-se do dogma cristão da queda dos primeiros seres humanos, Adão e Eva, em virtude do pecado original, e, antes disso, da derrota e queda de Satã e sua expulsão, e de seu séquito, do Céu para o Inferno, por ter perdido a batalha que iniciara contra Deus e seus arcanjos fiéis. Narrativa *in medias res*, nas palavras do poeta-bardo, *buscando / Coisas em prosa ou rima não tentadas*,¹¹ *Paradise Lost* é um épico de vasta extensão que, tendo sido composto quase ao fim da vida do autor, apresenta, em suas

de um Homero, de uma épica primária, cujas características principais são a oralidade e a memorização como recurso compositivo (2017, p. 193-194).

¹⁰ *My thesis is that the Homeric epics provided Milton with more than just a resource for enriching the significance of various passages in Paradise Lost; they provided him with guidance in his efforts to write an enduring work of literature, to “leave something so written to aftertimes, as they should not willingly let it die”. I argue that Milton’s attempt to write what we today call a canonical work of literature was influenced by the way in which the Homeric epics were being canonically reproduced within early modern European culture.* (MACHACEK, 2011, p. 2).

¹¹ [...] *while it pursues/ Things unattempted yet in prose or rhyme. Paraíso Perdido*, livro I, v. 15-16, na tradução de Daniel Jonas (2006). As traduções em português de *Paradise Lost* aqui citadas são tomadas da edição bilíngue de Jonas, que propôs uma tradução anotada, com correspondência verso a verso ao original, obedecendo o “desenho do autor, muitas vezes fundamental em termos de transporte de sentido” (JONAS, 2006, p. XVII). Jonas destaca ainda, em sua nota à tradução, sua busca por um ‘terceiro elemento’ de composição, que estaria entre a ‘voz do original’ e o ‘gênio específico’ da língua para a qual se traduz o poema (*ibid.*, p. XVIII).

entrelinhas, traços de uma trajetória de vida política, artística e religiosa. Em *Paradise Lost* estão presentes as crenças, os valores e a postura política de John Milton, republicano que vivenciou a ascensão e queda de suas aspirações políticas, tendo feito parte ativamente do governo republicano inglês, a *Commonwealth* (1649-1659), como secretário de línguas estrangeiras no Conselho de Estado. Ao fim de sua vida, decepcionado e ostracizado politicamente, escolheu a reclusão, tendo se dedicado, nesses últimos anos, quase somente à produção de poesia, sem, no entanto, deixar de expressar e defender, por meio dela, seus ideais, como destaca Barbara Lewalski, no prefácio de sua biografia crítica do poeta:

O Milton dessas páginas [das páginas dessa biografia] não recuou, como às vezes é suposto, das questões políticas após a Restauração: seus principais poemas – *Paradise Lost*, *Paradise Regained* e *Samson Agonistes* – são profunda e audaciosamente políticos, além de serem superlativas realizações estéticas. Eles dramatizam em termos relevantes para o meio da Restauração temas abordados por Milton anteriormente – monarquia, tirania, rebelião, idolatria, liberdade interior, amor e casamento –, mas com nova ênfase na natureza do reino de Cristo e nas dificuldades de se interpretar a palavra de Deus e sua ação na história. Nestes últimos poemas, Milton emprega o poder educativo e o alcance imaginativo da poesia para ajudar os leitores a entenderem melhor a si mesmos, a condição humana e os caminhos da Providência, para que possam aprender a viver como agentes morais livres e cidadãos virtuosos que valorizam e merecem a liberdade pessoal e política.¹² (LEWALSKI, 2003, p.xiii)

Considerando-se que, em seus escritos de gêneros diversos, Milton sempre foi um defensor da liberdade – de expressão e de pensamento –, *Paradise Lost* é também um poema sobre escolhas individuais, sobre o livre arbítrio. Em defesa da liberdade de pensamento, de expressão e do livre arbítrio, Milton escreve, em 1644 – em meio à Guerra Civil inglesa, ocorrida entre 1642 e 1651 – o panfleto *Areopagítica*, dirigido ao Parlamento, contra a regulação de imprensa que vigia à época. Com um título que remete explicitamente ao tratado de Isócrates (*Areopagiticus*, c. 355 a.C) e, assim, ao Areópago da Atenas Clássica, e

¹²*The Milton in these pages did not, as is sometimes supposed, retreat from political concerns after the Restoration: his major poems – Paradise Lost, Paradise Regained, and Samson Agonistes – are profoundly and daringly political as well as being superlative aesthetic achievements. They dramatize in terms relevant to the Restoration milieu subjects Milton had addressed earlier - monarchy, tyranny, rebellion, idolatry, inner liberty, love and marriage - but with new emphasis on the nature of Christ's kingdom and on the difficulties of interpreting God's word and his action in history. In these last poems Milton employs the educative power and imaginative reach of poetry to help readers better understand themselves, the human condition, and the ways of Providence, so they might learn to live as free moral agents and virtuous citizens who value and deserve personal and political liberty.*

com uma epígrafe que traz trechos de um discurso do Teseu d' *As suplicantes*¹³, de Eurípides, nesse escrito, realmente um texto fundador, Milton prega que a total liberdade de imprensa torna possível o avanço do conhecimento e da verdade. Sobre o livre arbítrio, Milton argumenta, em sua *Areopagítica*, que Deus, quando proveu Adão de razão, deu-lhe também liberdade para escolher, sendo a razão a própria capacidade de escolha. Tal posicionamento de Milton ecoa também em *Paradise Lost*, quando, por exemplo, no livro III¹⁴, o Deus miltoniano afirma ao Filho que razão também é escolha, tanto para os fiéis quanto para os que caíram; no livro V¹⁵, Rafael diz a Adão da livre vontade; no livro IX¹⁶, Adão, repreendendo Eva, lembra-a de que é livre aquele que obedece à razão.

A composição de um poema épico nos moldes da *Iliada* ou da *Eneida* parece ter sido, desde muito cedo, parte do projeto de escrita literária de Milton. Como assinala Anne Ferry, na introdução de seu *Milton's epic voice* (1963), o poeta, na sua juventude, já expressava o desejo de escrever um poema heroico em sua língua nativa, que igualasse, em grandeza, as obras de Homero, Virgílio ou Tasso, como parecem indiciar alguns de seus poemas produzidos em sua passagem pelo Christ's College, como *At a Vacation Exercise*, de aproximadamente 1631, e sua *Elegia Sexta*, epístola poética dirigida a seu amigo Charles Diodati, de 1629, que integra uma série de poemas compostos em latim e grego, os *Poemata*, que tiveram primeira publicação em 1645.

Inicialmente, Milton intencionava compor um épico que tratasse do mito originário da nação inglesa, uma narrativa ambientada nas lendas do ciclo arturiano. No entanto, de sua lavra, há também manuscritos que contêm esboços de tragédias com o tema da Criação, entre elas uma intitulada "Paradise Lost"¹⁷. De certa forma, o *Paradise Lost* que veio à luz reúne ambos os projetos, uma vez que trata não do mito das origens de uma só nação, mas

¹³ Milton parafraseia os versos 437-440 da tragédia de Eurípides: *This is true liberty, when free-born men/ Having to advise the public, may speak free, / Which he who can, / and will deserves high praise; / Who neither can, nor will, may hold his peace. / What can be juster in a state than this?* Nos versos euripideanos: *Isto é a liberdade: "Quem quer trazer / ao meio algum conselho útil à urbe?" / Quem o quer, é brilhante; quem não, / cala-se. O que na urbe é mais paritário?* (tradução de Jaa Torrano, 2016).

¹⁴ III, v. 107ss: *What pleasure I from such obedience paid/ When will and reason (reason also is choice) / Useless and vain, of freedom both despoiled, / Made passive both, had served necessity, / Not me (...).*

¹⁵ V, v. 524ss: *God made thee, but to persevere/ He left it in thy power, ordained thy will/ By nature free, not over-ruled by fate/ Inextricable, or strict necessity; / Our voluntary service he requires, / Not our necessitated.*

¹⁶ IX, v. 348ss: *(...) within himself/ The danger lies, yet lies within his power:/ Against his will he can receive no harm./ But God left free the will, for what obeys / Reason, is free, and reason he made right.*

¹⁷ Cf. LEONARD, John. Introduction to *Paradise Lost*, 2000, p. x-xi. Leonard informa que quatro esboços dessa tragédia – de título *Adam Unparadised* –, idealizada primeiramente em cinco atos, estão preservados em um manuscrito do acervo do Trinity College, Cambridge. O manuscrito de Trinity pode ser visto digitalizado no acervo da British Library, em <https://www.bl.uk/collection-items/john-miltons-early-notes-on-paradise-lost-as-a-play-c-1640>.

do mito cristão da origem da humanidade, o qual o Milton puritano considerava a mais absoluta verdade, buscando, através de sua obra, deleitar, educar e instruir seus leitores. As passagens trágicas de sua narrativa sobre a criação, os dilemas vividos por Satã, são oriundos desse projeto dramático inicial, que culminou na escrita de um épico de tema cristão, muito embora haja em *Paradise Lost* elementos reconhecíveis como não-épicas. Isso se deve também, para além das intenções dramáticas anteriores à sua conformação, à própria concepção de que o épico, como um gênero ‘enciclopédico’, conteria demais gêneros – o trágico, o lírico, o elegíaco, o pastoral, o cômico, entre outros –, como ressalta Lewalski em seu estudo sobre os usos das formas literárias em *Paradise Lost*. A estudiosa enumera uma série de gêneros e subgêneros literários —entendidos, por vezes, como ‘categorias literárias’ ou ‘estratégias de apresentação’ — presentes no poema, e argumenta sobre sua possível razão de ser:

Se perguntarmos por que Milton incorporou tão completo espectro de formas e gêneros literários em *Paradise Lost*, uma possível resposta poderia ser a de que muitas teorias críticas da Renascença defendem a noção de épica como um heterocosmo ou compêndio de assuntos, formas e estilos.¹⁸

Para além do aspecto formal, elemento muito apreciado por Milton, forte defensor do decoro e autor altamente ciente de sua produção, há também o aspecto retórico: uma das aspirações do poeta ao compor *Paradise Lost* era instruir; de acordo com as convenções educacionais da época, todo cidadão deveria conhecer os variados gêneros literários existentes, entender de leis e retórica, bem como adequar-se a uma moral cristã. Milton então ‘educa’ seus concidadãos por meio do próprio poema. Sua leitura instiga a busca e o reconhecimento de diferentes formas, estilos, *tópoi* e gêneros poéticos clássicos, bem como a remodelação dessas formas aos moldes cristãos. Tem-se, assim, em *Paradise Lost*, um poema épico com contornos dramáticos, cujo objetivo primeiro é o de instrução: da nação britânica, do povo cristão e, em última análise, de todo aquele que o experiencia.

¹⁸ *If we ask why Milton incorporated so complete a spectrum of literary forms and genres in Paradise Lost, a partial answer must be that much Renaissance critical theory supports the notion of epic as a heterocosm or compendium of subjects, forms, and styles.* (LEWALSKI, Barbara Kiefer. *Paradise Lost as Encyclopedic Epic: The Uses of Literary Forms*. In: *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms*. New Jersey: Princeton University Press, 1985, p. 4.)

Entre as passagens dramáticas, com contornos trágicos, presentes no épico de Milton¹⁹, destaca-se a passagem da Tentação (livro XII), que tem lugar fora da cena, no relato de Rafael a Adão, e na qual o Pai e o Filho não aparecem ou falam. Como ressalta Helen Gardner (*apud* Leonard, 2000, p. xi), a grande vantagem de dar a essas narrativas uma forma épica foi permitir uma intensificação e mobilidade das ações, e tornar “possível um tratamento muito mais dramático do que ‘sob os limites do drama’”.²⁰

Milton faz uso também do solilóquio – recurso dramático muito recorrente nas tragédias elisabetanas e jacobinas²¹. De Satã, há cinco solilóquios em *Paradise Lost* (livros IV, vv. 32-113; 358-92; 505-35 e IX, vv. 99-178; 473-493). Adão e Eva também tem solilóquios após a Queda ou logo antes dela, nos últimos livros. Na abertura do livro IX, quando é contada a queda de Adão e Eva por haverem experimentado o fruto proibido, o poeta-personagem anuncia a necessária mudança de tom, ajustando, por decoro, sua dicção aos passos seguintes da narrativa bíblica (livro IX, v. 5-13):

[...] I now must change
Those notes to tragic; foul distrust, and breach
Disloyal on the part of man, revolt,
And disobedience: on the part of heaven,
Now alienated, distance and distaste,
Anger and just rebuke, and judgement given,
That brought into this world a world of woe,
Sin and her shadow Death, and Misery
Death's harbinger: sad task, yet argument
Not less but more heroic than the wrath
Of stern Achilles on his foe pursued
Thrice fugitive about Troy wall, [...]²²

Afora esse formato épico-dramático geral, o poema também possui muitos traços característicos da ode, do hino, da elegia, da poesia pastoral e lírica, valendo-se, assim, de

¹⁹ Cf. Leonard em sua introdução ao poema, na edição inglesa de 2000.

²⁰ [...] “it made possible a far more dramatic treatment than would have been possible ‘within the limits of drama’”. In GARDNER, Helen. *A Reading of Paradise Lost*, 1965, p. 31 *apud* LEONARD, John. Introduction. In: *Paradise Lost*, 2000, p. xi.

²¹ Recurso recorrente desde a poesia grega arcaica. Cf. *Iliada*, I, 98-130, o solilóquio de Heitor diante da morte iminente no combate com Aquiles. Da poesia dramática, podemos destacar o solilóquio de Ajax, na tragédia homônima de Sófocles e também os de Hécuba e Medeia, nas tragédias homônimas de Eurípides.

²² [...] *Cumpre-me a trágico /Passar o tom. De um lado, o humano, quebra /Desleal, vil desconfiança, sedição, /Desobediência; do outro lado o Céu, /Já alienado, distância e desgosto, /Raiva e admoestação e julgamento, /Que ao mundo trouxe um mundo de lamento, /Pecado e seu vulto, Morte, e seu /Arauto, Dor. Dever triste, mas tema /Não menor, e de heroico passa a fúria/ De Aquiles perseguindo a caça às voltas,/ Três, p'los troianos muros [...].*

todos esses subgêneros e formas literárias nos tópicos narrativos. De acordo com Lewalski, em seu estudo sobre o gênero de *Paradise Lost* (2001), Milton “não é um mero seguidor de convenções: seus poemas ganham muito de seu poder a partir de suas misturas de elementos genéricos e de mudanças radicais que desafiam a expectativa do leitor”²³. Entretanto, longe de ser um amontoado assistemático de gêneros e estilos, o poema combina essas formas de maneira a desafiar o leitor a reconhecer sua plurivocidade.

Paradise Lost é um poema que se arroja a um uso da tradição clássica para além de uma emulação pré-codificada que lhe asseguraria confortavelmente lugar canônico. É, portanto, um texto que convida a desafiar, reelaborar e redefinir as noções de épica e de herói épico, composto em uma época na qual as poéticas aristotélica e horaciana já não mais vigiam como preceituários absolutos. A representação de Satã como um herói, assim como Aquiles, Odisseu e Eneias, fez com que fosse visto, muitas vezes, como um dos primeiros personagens românticos. Importante enfatizar, *Paradise Lost* não é um poema sobre a conquista ou a fundação de uma nação, tema que poderia caracterizar um épico por excelência: o motivo bíblico de Adão e Eva tem como ponto culminante o pecado e a queda; além disso, o personagem que carrega os atributos de um herói clássico – orgulho, coragem, força, sagacidade – é Satã, o anjo traidor e responsável pela corrupção e queda da humanidade, mas, ao mesmo tempo, aquele que cria o Pandemônio, que assume a postura de líder dos anjos rebelados e decaídos e que desbrava um novo mundo.

De acordo com Lewalski:

Com o impressionante retrato de Satã nos livros I e II, Milton incita seus leitores ao início de uma exploração e redefinição, ao longo do poema, de heróis e de heroísmo, interesse fundamental da épica. [...] Ele [Milton] convida o leitor a avaliar todas as outras versões de padrão heróico em relação ao poema: o auto sacrifício do Filho, a coragem moral de Abdiel e a ‘better fortitude’ (IX, 31) de Cristo ante a vida e a morte, com a qual Adão e Eva por último se identificam.²⁴

Paradise Lost é um poema épico sobre escolha: *long choosing, and beginning late* (‘longa escolha, e começo tardio’ - livro IX, v. 26). Da escolha que fez Satã por rebelar-se, a

²³ [...]is not a mere follower of conventions: his poems gain much of their power from his mixtures of generic elements and from radical transformations that challenge reader expectation. (LEWALSKI, 2003 p. 3)

²⁴ With the striking portrait of Satan in Books I and II, Milton prompts his readers to begin a poem-long exploration and redefinition of heroes and heroism, the fundamental concern of epic. [...] He [Milton] invites readers to measure all other versions of the heroic against the poem’s standard: the self-sacrificing love of the Son, the moral courage of Abdiel and the ‘better fortitude’ (IX, 31) of Christ in life and death, with which Adam and Eve at last identify. (ibid, p. 14).

que fez Eva pelo fruto proibido, a escolha que fez o Filho de se sacrificar pela salvação da humanidade, as escolhas que o próprio poeta vai fazendo na costura de seus versos, as escolhas que o leitor naturalmente faz entre tantas referências e elementos de comparação intrincados em símiles de mais de vinte versos de extensão, a escolha de ver em Satã um herói ou um vilão.

Para Lewalski, “por seu uso do sistema de gêneros literários, e especialmente por sua característica mistura de elementos genéricos na maioria de seus poemas, Milton pode convidar os leitores a ponderar e considerar os valores que os vários tipos materializam, e a fazer escolhas”²⁵. Também John Leonard, em sua introdução à edição de *Paradise Lost* argumenta:

Milton continuamente alude a seus predecessores épicos, mas há desacordo entre os críticos sobre como, ou mesmo se ele insere seu poema na tradição épica. Alguns críticos veem *Paradise Lost* como um “anti-épico” que rejeita os valores marciais e imperialistas tradicionalmente associados ao gênero épico. Outros veem Milton como a renovação de uma tradição que ele estima. [...] Os leitores devem ao fim decidir por si mesmos se Milton sataniza a épica ou contrapõe Satã a um modelo épico e o considera incompleto.²⁶

Há uma outra alternativa, que nos é preferível, menos polarizante do que as de Leonard: a de que Milton constrói a personagem de Satã como representante dos antigos valores heroicos da épica pagã em contraposição aos valores dos épicos cristãos. O poema precisa do referencial clássico, de modo a legitimar-se, não sendo possível, portanto, simplesmente “rejeitar” toda a tradição a que Milton busca pertencer, na forma de um ‘anti-épico’. Ao mesmo tempo, é preciso encontrar uma maneira de não sobrepor a tradição pagã ao cristianismo ou ofuscar em importância o motivo e os valores cristãos. A ‘solução’ possível será concentrar as características do herói e heroísmo clássicos em Satã (mas não exclusivamente), personagem antagônico sem o qual o poema não teria sustento, uma vez que todo herói precisa de um rival que o iguale em força, orgulho e virtude, mas que se diferencie no aspecto moral, fundamental aqui para o reconhecimento do ‘verdadeiro herói’ que é Cristo.

²⁵ *By his use of the literary genre system, and especially by his characteristic mixture of generic elements in most of his poems, Milton can invite the readers to weigh and consider the values the several kinds have come to embody, and to make choices. (ibid, p. 4.)*

²⁶ *Milton continually alludes to his epic predecessors, but there is disagreement among critics as to how, or even whether he sets his poem within the epic tradition. Some critics see Paradise Lost as ‘anti-epic’ that pointedly rejects the martial and imperialist values traditionally associated with the epic genre. Other see Milton as renovating a tradition that he loves.[...]Readers must finally decide for themselves whether Milton satanizes the epic or measures Satan against an epic standard and finds him wanting. (LEONARD, 2000, p.xxix)*

3. O CONCEITO DE SÍMILE E SEU USO NA TRADIÇÃO ÉPICA

3.1. O conceito de símile

A delimitação do conceito de símile, bem como a sua definição e subcategorização, são temas controversos e, por vezes, imprecisos, entre estudiosos das diversas áreas em que o símile tem sido tópico de análise, desde os estudos em filosofia, linguagem, literatura, até os estudos cognitivos. Isso se deve, em grande medida, ao fato de a ideia de símile estar muito próxima da de metáfora, o que torna difícil, e por vezes inviável, uma nítida separação entre esses dois termos. A mais antiga definição de símile que nos chegou é aquela de Aristóteles, que no livro III da *Retórica*, 1406b, ao tratar do estilo e composição dos discursos, conceitua:

O símile é também uma metáfora. A diferença, na verdade, é pequena: sempre que se diz ‘ele lançou-se como um leão’, é um símile; mas quando se diz ‘ele lançou-se um leão’, é uma metáfora. Pois, devido ao facto de ambos serem valorosos, transferindo-se o sentido, chamou-se ‘leão’ a Aquiles. O símile é útil na prosa, embora poucas vezes, pois é um elemento poético.²⁷

A partir da definição de Aristóteles, dois pontos podem ser destacados: 1. O símile se diferencia da metáfora primeiro em forma: a comparação no símile é dada pela presença da conjunção ou expressão comparativa, enquanto que na metáfora a comparação é implícita; 2. Também é feita uma diferenciação quanto ao lugar e uso do símile, que pode ser considerada funcional: ‘O símile é útil na prosa, embora poucas vezes, pois é um elemento poético’. Assim, o lugar primeiro do símile é a poesia. Não se fala sobre o lugar da metáfora nesse trecho da *Retórica*, mas pouco antes (livro III, 1404b), ao tratar das qualidades do enunciado, Aristóteles aponta o da prosa, mais especificamente o do discurso retórico:

Só o termo «próprio» e «apropriado» e a metáfora são valiosos no estilo da prosa. Sinal disto é que são só estes que todos utilizam. Na verdade, todos falam por meio de metáforas e de palavras no seu sentido «próprio» e «apropriado», o que demonstra que, se se compõe correctamente, o texto resultará em algo de não familiar,

²⁷ Tradução de Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Dias (2006).

mas, ao mesmo tempo, será possível dissimulá-lo e resultar claro. Esta, disse, é a maior virtude do discurso retórico²⁸.

Assim, símile e metáfora se diferenciariam, na proposição de Aristóteles, primeiro quanto à forma, e depois quanto a sua função e emprego, sendo o símile mais usual e expressivo na poesia e a metáfora, na prosa.

Peter Jones, em seu estudo introdutório à *Iliada* (2003) na tradução de Frederico Lourenço (2013, p. 40-41), contabiliza a presença de aproximadamente trezentos símiles ao longo do poema, totalizando cerca de 1100 versos, e os define como “criações miraculosas, que reorientam a atenção do ouvinte das maneiras mais inesperadas e dão, ao poema, vividez, *páthos* e humor”.²⁹ Jones propõe-lhes, então, uma divisão em quatro tipos básicos: 1. Símile breve com um único ponto de comparação; 2. Símile breve estendido, na forma “como X, que...”; 3. Com tema mencionado, o símile começa na forma “como quando, como, qual” e termina com “tal foi/assim X aconteceu” – em composição anelar (*ringkomposition*); 4. Símile que apresenta o tema antes que a narrativa tenha chegado a esse ponto (proléptico) – assim, “tal como acontece Y, assim aconteceu X”.³⁰

Quanto à sua função, Jones acrescenta que os símiles “introduzem mundos de paz e abundância em um poema marcial; impõem o mundo imutável da natureza à efêmera existência humana, dignificando-a e conferindo-lhe significado”,³¹ além do uso de temas contemporâneos de Homero, parte da experiência de todos os ouvintes, aproximando a vida cotidiana de um passado heroico. Assim, as funções do símile na épica homérica seriam, principalmente, de trazer alívio aos momentos de tensão na narrativa; dar significado às experiências humanas dentro de um mundo ‘imutável’ da natureza e dos deuses; e a de aproximar o tempo do enunciado – o passado heroico – do tempo da enunciação, que historiciza esse passado.

Nas épicas antigas, de Homero a Virgílio, há um uso frequente de símiles estendidos, em que um ponto de comparação dá origem a uma longa e elaborada descrição narrativa até o seu desfecho, geralmente de acordo com o segundo e terceiro tipos mencionados por

²⁸ Tradução de Paulo Farmhouse e Abel do Nascimento Pena. É importante destacar que uma definição mais complexa de metáfora é encontrada na *Poética*, precisamente no trecho em que Aristóteles trata da elocução. Em 1457b, se lê: “a metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, ou do gênero para espécie ou da espécie para o gênero ou de uma espécie para outra ou por analogia”. (Tradução de Ana Maria Valente).

²⁹ Cf. JONES, Peter. Introdução à *Iliada*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013, p. 32.

³⁰ Parafrazeia-se aqui a exposição, precisa e esquemática, de Jones (2003, p. 40-41).

³¹ *Idem*, p. 33.

Jones. Tais símiles seriam, aos olhos de Charles Perrault, símiles de “cauda longa”; ‘símiles homéricos’, como ditos na tradição. Como lembra Leonard (2013, p. 325), o debate acerca do uso do símile como recurso poético surge na França do XVII, como parte da Querela dos Antigos e Modernos, na qual Charles Perrault, em seu *Parallèle des anciens et des modernes* (1688-1696), partidário dos modernos, tece críticas aos símiles épicos de Homero, por considerá-los tediosas e prolixas “comparaisons à longue queue”, “comparações de cauda longa”. Partidário dos antigos, Boileau, em *Les Réflexions Critiques* (1698), toma a defesa de Homero e argumenta que o símile épico desliza de um ponto inicial de comparação a uma elaboração ornamental e bela que proporciona alívio e relaxamento.

Milton faz um uso bastante elaborado dos símiles em seu *Paradise Lost*, conjugando-os com outras estruturas da épica antiga, fazendo frequentemente alusões diretas (ou mesmo indiretas) a ela. Em observação preliminar dos símiles do livro I de *Paradise Lost*, por exemplo, nota-se a presença de alguns ‘símiles estendidos’, em discurso extenso, ocupando um conjunto de versos. Leonard (2013, p. 329) afirma que o primeiro crítico a abordar a questão dos símiles ‘digressivos’ em Milton foi Joseph Addison, em seu jornal *Spectator*, em alguns volumes de fevereiro de 1712. Retomando a discussão travada na Querela por Perrault e Boileau, Addison parece suscitar novo questionamento ao tratar, especificamente, dos símiles do livro I de *Paradise Lost*. Em seu entendimento, o poeta constrói símiles que vão se estendendo até que se chegue a “uma imagem ou sentimento gloriosos, próprio a inflamar a mente do leitor”, dando-lhe uma sublime espécie de entretenimento, natural do poema heroico³². Os símiles miltonianos relaxariam ou instigariam a mente de seus leitores?

De fato, em *Paradise Lost*, são mais raros os símiles breves, que estabelecem uma única comparação, sendo mais frequentes os estendidos, ou ainda os de múltipla correspondência, compostos de vários elementos de comparação (*as /as with /as when /like /...so /...such*), que se entrecruzam. No poema de Milton, muito frequentemente um símile pode remeter a mais de uma imagem em sua construção (com o uso recorrente da conjunção *or* introduzindo-a), podendo mesmo haver símiles internos (símiles a partir de outro símile), mesclando universos absolutamente distintos, referências cultural e temporalmente distantes. A uma imagem homérica podem-se mesclar imagens de outras épicas, de mitologias diversas, e ainda imagens bíblicas.

Em seu livro *Milton’s Epic Voice - The Narrator in Paradise Lost*, de 1963, Anne Ferry trata do papel do narrador no poema e, como indica seu título, a ‘voz épica’ atribuída a

³² ADDISON, *Spectator* 307 apud LEONARD (2013, p. 329).

esse narrador é o que o diferencia das demais ‘vozes’ do poema, uma vez que o poder de contar a pré-história da humanidade é próprio dessa voz, que é humana – caída, assim como nós –, mas dotada de inspiração divina, como os profetas e bardos antigos. De acordo com Ferry, o símile exerce uma importante função na constituição desse narrador épico, uma vez que sua linguagem permite, entre outros efeitos, a comparação entre coisas “visíveis” e “não-visíveis” à experiência de mortais:

Por causa da dupla natureza do narrador, porque, como homem decaído, ele partilha de todas as nossas formas de conhecimento, o enunciador nem sempre se dirige a nós em uma linguagem declarativa. Seu estilo é caracterizado também por outro tipo de linguagem – alusiva, detalhada, evocativa – uma linguagem que torna para nós o mundo invisível conhecido por suas analogias com nossa experiência de mortais.[...] ³³ (FERRY, 1983[1963] p. 67)

Ferry nota, ainda, que os símiles são usados em diferentes contextos: em romances, em poemas de todo tipo e mesmo no dia-a-dia, mas o símile estendido tem lugar tradicionalmente associado à épica, por ser um recurso capaz de conferir grandeza e enriquecer a narrativa, servindo a variados propósitos. De acordo com Ferry, na literatura, os símiles são usados, basicamente, como forma de comparação, com a finalidade de aclarar alguma ideia, relacionando imagens que, em alguma medida, se assemelham. Já os ditos ‘símiles estendidos’, tradicionalmente associados à poesia épica, além de assumirem essa função básica, por sua elaboração, sua formalidade e autoconsciência, acabam por desfazer essa aparente simplicidade. Nos símiles, o poeta faz uso de seu vasto repertório literário, através de sua convencionalidade formal e por alusões a outros poemas e outros saberes. ³⁴

Milton faz uso desse recurso de maneira diversa: como um intertexto com a tradição literária, através das inúmeras alusões presentes ali, de maneira a inserir-se também nessa tradição, e como artifício retórico para servir às demandas próprias do enredo de *Paradise Lost*. Assim, Ferry propõe, ainda, uma distinção peculiar entre os símiles ditos pelos personagens da trama – Satã, Eva, Adão, os anjos Miguel e Rafael – e aqueles proferidos pelo narrador-personagem, pelo ‘bardo cego’: os símiles estendidos são quase sempre ditos pelo narrador, e se diferenciam dos demais em termos de estilo e pontos de vista expressos.

³³ *Because of the narrator’s double nature, because as fallen man he shares all our ways of knowing, the speaker does not always address us in a language of statement. His style is also characterized by another kind of language – allusive, detailed, evocative – a language which makes the invisible world known to us by its analogies with our mortal experience.[...]*

³⁴ *Ibid*, p. 67-8.

A posição do bardo se destaca, entre outras formas, pelo uso elaborado do *símile*, o que contribui para a construção de sua imagem como narrador absolutamente *cônsco* e erudito. Como intérprete da narrativa bíblica, o poeta-bardo é o guia de seu leitor, responsável pelo elo entre os mundos *pré* e *pós* Queda, um porta-voz da palavra divina. Assim, Ferry argumenta que

Esses *símiles* estendidos, especialmente combinados como são com comentários didáticos, são um modo de caracterizar a voz narrativa, de enriquecer seu tom, de insistir em sua presença e ampliar seu papel de nosso intérprete e guia.³⁵

Há *símiles* também nas falas dos anjos Miguel e Rafael, que surgem na narrativa quando contam a Adão a história da guerra ocorrida no Céu, liderada por Satã. Como episódios, tempo e espaços *lhe* são desconhecidos, os anjos se valem da comparação simples e direta, uma vez que o conhecimento de Adão é limitado, e o modo de tornar a narrativa mais inteligível se dá pela aproximação com o universo que ele conhece. Sendo assim, os episódios dos livros V, VI, VII e VIII relatados por Rafael, bem como a história futura, profetizada por Miguel no livro XII, diferem quanto à forma de apresentação do narrador, que evita o uso de *símiles* estendidos, de comparações mais complexas, e se diferenciam, também, da fala e do raciocínio humanos. Rafael explica tal diferença a Adão no livro V, vv. 485-490:

To vital spirits aspire, to animal
To intellectual, give both life and sense,
Fancy and understanding, whence the soul
Reason receives, and reason is her being,
Discursive, or intuitive; discourse
Is ofttest yours, the latter most is ours,
Differing but in degree, of kind the same.³⁶

Têm-se, então, no *símile*, de acordo como Anne Ferry, um recurso que enriquece a narrativa ao mesmo tempo que, em seus diferentes formatos, contribui para a distinção entre o narrador épico e as demais ‘vozes’ do poema, que estabelecem a comparação segundo sua própria natureza, propósito e de acordo com o(s) interlocutor(es).

³⁵ *Ibid.*, p.69. *These extended similes, especially combined as they are with the didactic comments, are a means of characterizing the narrative voice, of enriching his tone, of insisting on his presence and enlarging his role as our interpreter and guide.*

³⁶ *A animal, intelectual, vida e sentidos/ Dão, imaginação e compreensão,/ Donde obtém razão a alma, razão é,/Discursiva, intuitiva; a primeira/ Mais vossa, a segunda nossa mais/Em grau só diferindo, não em gênero.*

Ziva Ben-Porat, em “Poetics of the Homeric Simile and the Theory of (Poetic) Simile” (1992), define o *símile épico* primeira e primariamente como um *símile*, que é, segundo a autora, uma ‘comparação explícita de coisas diferentes’. A inclusão do adjetivo ‘épico’ denotaria uma realização expandida a uma máxima, mas nunca exaustiva, realização do potencial expansivo inerente à estrutura do *símile*. Dessa forma, todo *símile* possuiria uma estrutura comparativa básica (A é como B, sendo A e B diferentes entre si), podendo ser estendida (ou multiplicada, ou invertida...) na forma do *símile épico*, que constituiria o último nível de expansão do *símile* (1992, p. 744).

Ben-Porat elenca, em seu artigo, algumas das definições existentes de *símile*, todas de acordo com dois princípios básicos de ordem aristotélica: (1) Princípio formal - a presença obrigatória de um conector ou “marcador de similaridade”: ‘como’, ‘assim como’, ‘tal...assim’, ‘tal como’, etc., cuja função é distinguir o *símile* de uma metáfora comparativa; (2) Princípio da distância semântica, que estabelece que os elementos comparados pertençam a domínios semânticos distantes, com a diferença semântica a distinguir um *símile* e uma *comparação literal*. Ben-Porat não chega a esclarecer o que seria uma ‘comparação literal’, nem o que distingue o *símile* da metáfora comparativa, além da presença ou ausência desses marcadores formais.

Catherine Addison, em seu estudo “From Literal to Figurative: An Introduction to the Study of Simile”, de 1993, trata dessas questões relacionadas à diferença entre *símile* e metáfora, no que diz respeito à cognição, além de apresentar um estudo sobre o que seria essa distância entre o literal e o figurativo – se é que existe – e como isso se dá na construção do *símile*. Além disso, Addison também apresenta outros exemplos de *símiles*, que não se constroem a partir de termos comparativos básicos, ou “marcadores de similaridade”, como Ben-Porat os denominou, e cita exemplos de *Paradise Lost*, onde são encontrados muitos *símiles* iniciados não por expressões de comparação, mas expressões negativas, ou *símiles* negativos, que, ao contrário da definição de *símile* tradicional, ressaltariam a dissimilitude, a dessemelhança (A não é como B). Sendo assim, na perspectiva de Catherine Addison, a diferença fundamental entre o *símile* ‘tradicional’ e o *símile* negativo é que aquele – também denominado *épico*, ou *homérico* – se inicia com um ponto de comparação e se desenvolve a partir daí, apresentando outras imagens e comparações, ao passo que o ponto de partida do *símile* negativo é a alteridade de um termo em relação a outro(s). O entendimento do que vem a ser um objeto, ou imagem, ou conceito,

se dá, assim, pelo que ele não é. Dessa forma, a definição de símile de Addison se estende também aos símiles negativos, em que o enfoque é dado à dissimilaridade. E a autora pontua:

para uma definição de símile mais livre, concordarei, em grande parte, com McCall, e definirei a figura em termos de sua forma, como uma comparação declarada, geralmente sinalizada pelas marcas “como”, “assim como ... então”, embora às vezes implícitas ou com variações, como “dessa forma” ou “se ... então”. Ainda que não sejam o interesse principal desse estudo, não quero excluir nenhum dos símiles de Milton e, portanto, devo estender a definição também às comparações de desigualdade, sinalizadas por marcadores como “distinto” ou “[assim como, mas] maior (ou menor) do que...”. Há três importantes implicações nessa definição: um símile, ainda que não possa, efetivamente, expressar identidade ou opostos, pode expressar algo entre uma infinidade de graus de semelhança e de desigualdade; ambos os termos da comparação estão presentes e declarados; e a natureza dos termos não é limitada, nem em absoluto nem em relação uns aos outros.³⁷

É importante frisar que, para Addison, (1) a comparação estabelecida pelo símile não é capaz de expressar igualdade ou desigualdade plena entre termos, o símile pode expressar diferentes graus de igualdade ou de desigualdade dentre um extenso leque de possibilidades; (2) os termos da comparação estão sempre presentes e declarados, ou seja, não são elementos externos ao texto; (3) a natureza desses termos é ilimitada. A partir dessa definição, podem-se analisar os exemplos de *Paradise Lost* como expoentes máximos dessa potencialidade inerente ao símile.

Semelhante à definição de Addison, mas um pouco mais abrangente, encontramos em Max Rieser um possível caminho para entender melhor a relação entre símile e metáfora, bem como outras figuras de linguagem, partindo-se do estudo dos símiles, entendidos por Rieser como ‘vetor’ dessas figuras. Segundo seu raciocínio:

As figuras de linguagem, ao menos as mais importantes, todas têm sua raiz no símile como sua forma básica. A metáfora, o próprio

³⁷ Thus, for a loose working definition of simile, I shall to a large extent agree with McCall and define the figure in terms of its form, as a stated comparison, usually signalled by the tags "like," "as," or "just as.... so" but sometimes only implying them or using variations, such as "so have I seen" or "if... so." Though they are not the main concern of this essay, I do not want to exclude any of Milton's similes and so must extend the definition to comparisons of inequality as well, signaled as they are by markers such as "unlike" or "[like, but] greater (or lesser) than." Three important implications of this definition are that a simile, though it cannot actually express identity or opposites, can express any among an infinity of degrees of likeness and unlikeness; that both terms of the comparison are present and stated; and that the nature of the terms is not limited, either absolutely or in relation to each other. (ADDISON, 1993 p. 404)

símile, personificações etc. são apenas transformações do símile, derivações ou abreviações decorrentes de um tipo comum de analogia mais claramente desenvolvido no símile. Sendo o símile o principal veículo do pensamento poético, é extremamente importante analisar o processo mental nele envolvido. Tal análise pode mostrar claramente a “mecânica” do pensamento poético.³⁸

Ainda que o foco desta Dissertação não seja a análise dos processos mentais envolvidos na constituição dos símiles em Milton, mas sim os efeitos de sentido que podem provocar em suas diferentes construções, é importante entender o símile como um recurso inerentemente poético, a partir do qual se desenvolvem outras figuras, outros recursos, como defendido tanto por Addison quanto por Rieser, cada qual sob sua ótica e propósito.

3.2. Tipologia(s) dos símiles

Nossa elencagem de símiles considera, a princípio, todas as comparações presentes no poema³⁹, incluindo-se: comparações de igualdade (A é como B) – que seriam os símiles prototípicos; os símiles ditos ‘homéricos’ (ou épicos), por vezes considerados uma extensão desse tipo de comparação prototípica; comparações de superioridade (A é maior/melhor que B) e comparações negativas (A não é como B), e mui frequentemente, uma combinação desses dois últimos modos de comparação. Há, também, em *Paradise Lost*, símiles que se destacam por uma certa hibridez: têm estrutura de símile, mas carregam outros traços em si, para além de uma simples comparação, como, por exemplo, o símile proléptico, que traz uma antecipação de acontecimentos na narrativa, e o símile com metamorfose. Os símiles prolépticos coincidem com os ditos ‘símiles épicos’, por isso alguns deles serão rerepresentados no subcapítulo 4.5 – os símiles épicos constam do 4.2, analisando-se o aspecto específico da prolepse⁴⁰. Os símiles com metamorfose são construções que combinam comparação e transformação: ao mesmo tempo que um ser é comparado a outro, aquele se metamorfoseia, assumindo, de fato, outro aspecto, não se tratando de forja textual de comparação, em curiosa passagem do figurativo para o literal.

³⁸ *The figures of speech, at least the most important ones, are all rooted in the simile as their basic form. The metaphor, the symbol proper, personifications, etc., are only transformations of the simile, derivatives or abbreviations stemming from a common type of analogy most clearly evolved in the simile. The simile being the main vehicle of poetic thought, it is extremely important to analyze the mental process involved in the simile. Such an analysis may show clearly the "mechanics" of poetic thought.* (RIESER, 1940, p. 209-210; 217)

³⁹ Cf. Anexo, p. 89.

⁴⁰ É importante lembrar que nem todos os símiles considerados ‘épicos’ possuirão a característica da prolepse.

Destacou-se, primeiramente, análises, elencagens e indexes (vide anexo) de símiles feitos por Proctor Fenn Sherwin (1921), James Whaler (1931), Elizabeth Ely Fuller (1943) e John Leonard (2013), que serviram de base e guia para nossa própria elencagem dos símiles (vide anexo, item 4).

I) A proposta de Sherwin (1921)

Sherwin, em seu artigo *Detached Similes in Milton's Epics*, de 1921, lista os símiles de *Paradise Lost* e *Paradise Regained* por ele classificados como “destacados” (“detached”), termo usado como sinônimo de “homéricos”. Sua listagem é pequena, se comparada às demais pesquisadas, porquanto o interesse de Sherwin é considerar apenas os símiles que possuam uma certa quantidade de versos (em torno de 5 ou mais) com poucas exceções. O estudioso reconhece a relatividade de sua listagem, e não pretende que esta seja definitiva. Os símiles considerados aqui são aqueles que, como o título sugere, implicam algum ‘destaque’ na narrativa, como recurso imagético à parte. De modo geral, a compreensão que se tem do símile homérico é a de um excurso, uma quebra, e não de uma parte integrante na narrativa ‘principal’. Ao contrário dessa abordagem, pretende-se analisar os símiles de *Paradise Lost* como parte integrante da narrativa; ainda que apresente imagens diversas e de variadas referências, o símile em Milton encerra uma ‘homologia’, como assim denominou Whaler, em 1931. Muito embora aqui o critério para a seleção de símiles seja diferente, a listagem de Sherwin nos fornece pistas para o que se entende e reconhece como ‘símile homérico’ em *Paradise Lost*, seja pela extensão, pela forma ou pelos temas abordados.

II) A proposta de James Whaler (1931)

James Whaler foi um dos primeiros teóricos a tratar o tema de forma completa e detalhada em seu artigo *The Miltonic Simile*, de 1931. Seu artigo se tornaria referência para a crítica miltoniana posterior em relação ao estudo do símile, principalmente porque não trata os símiles de Milton como apenas um recurso de embelezamento ou alívio de tensão narrativa, dando-lhes a importância negligenciada por autores precedentes. De acordo com Whaler, Milton supera seus predecessores épicos em variedade de símiles e é o primeiro poeta a conferir-lhes a função da prolepse, um dos recursos específicos do símile miltoniano analisado nessa Dissertação.

Whaler apresenta as funções do símile de maneira geral (ilustração, engrandecimento, alívio, prolepse e deleite, este último implicado, presumivelmente, em todo símile), e os distribui de acordo com seu nível de complexidade (padrão simples, padrão complexo com homologia perfeita, padrão complexo com digressão lógica e padrão complexo com quatro termos em uma *ratio* (razão)). A divisão de Whaler por padrões considera o grau de complexidade presente nos símiles (em sua listagem, há por volta de duzentos símiles, distribuídos segundo o nível de complexidade). Dessa forma, de padrão simples seria o símile composto de dois termos de comparação, como o encontrado no livro II, versos 888-9, comparando os portões do inferno ('Hell-gates') a uma boca de forno ('like a furnace mouth'), em que o ponto em comum seria a saída de fumaça e chamas, além da alta temperatura; de padrão mais complexo seria o que possui quatro termos em uma única razão de comparação, usado por Milton menos frequentemente (oito ocorrências identificadas por Whaler) e, de modo geral, para expressar magnitudes (de Satã, do céu em relação à terra, diferenças entre céu e terra, entre outras), o que se encontra – tomando um dos exemplos apresentados por Whaler – no livro II, versos 1052-53, em que a terra é, do ponto de vista de Satã, menor que o céu assim como a menor das estrelas em relação à lua, (no esquema de Whaler, temos: TERRA < CÉU = ESTRELA < LUA, ou seja, quatro termos de comparação).

Seja na forma simples ou nas complexas, o estudioso defende que os símiles em Milton possuem homologia perfeita, o que significa dizer que os símiles têm ligação lógica com a narrativa na qual se interpõem, não constituindo meras digressões. É a partir desse estudo de Whaler que os demais especialistas começam a observar os símiles em Milton com uma atenção maior a suas peculiaridades e suas diferenças em relação aos modelos de Homero e Virgílio, por exemplo. A visão de Whaler não obteve unânime aceitação entre os estudiosos. Anos mais tarde, em seu livro *John Milton and the Transformation of Ancient Epic*, de 1986, entre outras observações, Charles Martindale refuta a argumentação de Whaler (1931) ao afirmar que Milton faz uso de perfeita homologia na construção de seus símiles, e que os símiles em Homero não são puramente 'ornamentais'⁴¹. A discussão sobre a homologia nos símiles, como se percebe, não parece encerrada, assim como muitas questões abordadas nesta Dissertação. O que se percebe, entretanto, a partir de Whaler, é que os símiles em Milton, de fato, possuem relação complementar com a narrativa que os cerca, e é um dos pontos que este estudo pretende demonstrar.

⁴¹ MARTINDALE, 1981, p. 231

III) A proposta de Elizabeth Ely Fuller (1943)

Em seu livro *Milton's kinesthetic vision in Paradise Lost*, Elizabeth Ely Fuller propõe uma análise do épico de John Milton sob o ponto de vista das imagens, ambientes e cenários que vão sendo criados, de forma a conduzir o leitor por meio de cada cena/episódio descrito internamente nos símiles. Fuller defende que os símiles criam ambientes outros, externos àquele do eixo principal da narrativa épica, e que, através das suas descrições, vão guiando o leitor a outras ‘dimensões’, outras realidades, distantes temporal e espacialmente do eixo narrativo, técnica de que Milton faz uso por vários propósitos. Fuller argumenta que

Milton pretende que seu poema mova o leitor, não apenas no sentido emocional dessa palavra, mas através de todas as faculdades e capacidades de seu ser. O principal modo de sua visão e sua poesia é cinestésico. O conhecimento é conhecimento essencial de ou por meio de movimento, tanto no sentido físico quanto no psíquico.⁴² (Fuller, 1943, p. 20)

‘Cinestesia’ é a palavra-chave, senão mesmo um conceito, utilizado por Fuller para explicar a estratégia narrativa de *Paradise Lost*. A autora se vale de exemplos de símiles para demonstrar os aspectos ‘cinestésicos’, ou seja, que dizem respeito aos movimentos e sensações desencadeados a partir de comparações que levam, por vezes, a lugares, ambientes, tempos e até mundos distintos.

V) A proposta revisora de John Leonard (2013)

John Leonard, em seu extenso *Faithful Labourers - A Reception History of Paradise Lost, 1667-1970*, de 2013, dedica-se, em um de seus volumes, ao estudo crítico das interpretações propostas para o símile miltoniano. No capítulo “Epic Similes” (2013, v.1, p.327-390), Leonard faz uma revisão da fortuna crítica sobre os símiles de *Paradise Lost*, na qual apresenta e discute os principais questionamentos em voga entre comentadores e eruditos nos quatro últimos séculos, afora o século XXI. Os símiles apresentados por

⁴² *Milton intends his poem to move the reader, not only in the emotional sense of that word but through all the faculties and capabilities of his/her being. The primary mode both his vision and his poetry is kinesthetic. Knowledge is essential knowledge of or by means of motion, in both a physical and a psychic sense.*

Leonard são os que estão entre os mais estudados/discutidos pela crítica miltoniana, nos seus mais variados aspectos e escopos, alguns deles observados nesta Dissertação.

Leonard apresenta uma história da interpretação dos símiles por tematização e em ordem cronológica, o que contribuiu em muito para nosso estudo, analisando as tendências que suscitaram debates, por vezes acirrados, e propuseram novas abordagens no decorrer dos séculos, desde a querela dos antigos e modernos, na França do XVII, quando se discutiu a relevância do símile homérico, até os anos 1970 e a leitura de Martindale (1986)⁴³. Entre os tópicos inerentes ao símile mais abordados pela crítica miltoniana, de acordo com Leonard, estão a **digressão** (1667-1740)⁴⁴, quando a comparação se estende por muitos versos que às vezes resultam em outras comparações, e “derivam” do ponto inicial; a **relevância** (1741-1815); a **dissimilitude** (1815-1900), quando o símile aproxima imagens opostas, dando destaque mais às diferenças, do que às semelhanças; a **homologia** (1900-1935), em que medida o símile se relaciona semanticamente com a narrativa que o antecede e o sucede, sendo aqui discutido o recurso da prolepse; as **comparações implícitas** (1935-1954) e os **símiles negativos** (1963-1970), ou **comparações de desigualdade**.

Nesta Dissertação, prioriza-se o estudo dos símiles épicos, em razão de sua multiplicidade de recursos narrativos e imagéticos e dos inúmeros entrecruzamentos de culturas e tradições neles encontrados. Além desses, recebem também atenção os símiles negativos, por constituírem parte importante para a compreensão do jogo narrativo de *Paradise Lost*. O símile negativo possui uma lógica diferente do símile épico (ou homérico, ou estendido, ou “de cauda longa”...), uma vez que seu ponto de partida é a dissimilitude, ou a alteridade, a partir da qual Milton busca definir ou, ainda, ressaltar um elemento de difícil definição exata. A importância desses símiles na constituição de *Paradise Lost* reside no fato de seus temas, personagens e imagens principais (a Queda, Satã, o céu e o inferno, o mundo antes da Queda) serem muitas vezes, dentro do jogo narrativo de Milton, indescritíveis ou indefiníveis aos olhos e à experiência humana – ou ao menos retoricamente sugeridos como ininteligíveis; há, frequentemente, no poema símiles negativos em conjunto com símiles com comparativo de superioridade, para, geralmente, ressaltar alguma característica presente em um dos personagens (Satã, Eva, Adão, os anjos Miguel e Rafael, o

⁴³ Deve-se ressaltar que, embora o livro de Martindale tenha vindo à luz em 1986, *terminus ad quem* para o espaço de tempo coberto no estudo de Leonard (2013, p. 387-88), sua revisão da questão foi determinante para os estudos posteriores, fato apontado por Leonard ao final de seu capítulo sobre símiles épicos.

⁴⁴ As datas entre parênteses indicam o período em que o tema foi mais problematizado, de acordo com Leonard.

Pai e o Filho) que nenhum outro, das mais diversas tradições às quais Milton alude, possui, em um jogo retórico-poético construído de forma a ressaltar a ‘superioridade’ de seu tema, como anunciado no verso 16 do livro I (*Things unattempted yet in prose or rhyme*).

Também apresenta-se uma análise e exemplificação de alguns dos demais tipos de símiles encontrados: o prototípico, o comparativo de superioridade – que será apresentado juntamente com o negativo – e, finalmente, os símiles que encapsulam metamorfose e o símile proléptico, esses últimos tratando-se completamente de remodelações feitas por Milton em *Paradise Lost*.

É importante destacar que, nos dois primeiros livros do poema, há praticamente um símile para cada ação e, às vezes, sequências de símiles para ilustrá-la, o que pode ser explicado pela temática dos livros I e II: a insurreição de Satã, a organização de seu exército, a guerra por ele liderada. Na épica antiga, e mesmo nos 'romances épicos' renascentistas – conforme a designação de Burrow (2001[1993]) –, é frequente o emprego de símiles em cenas de batalha e de maior tensão. Assim, nesses dois primeiros livros, os símiles contribuem para uma melhor compreensão das cenas que vão se sucedendo, uma vez que eles integram, em parte, toda a ação.

Há, também, muitos símiles alternativos, que ao mesmo tempo que podem ser vistos com descrevendo algo incerto ou impreciso, também é possível entendê-los como opções interpretativas. Quando há sequências de símiles alternativos, quase sempre o símile que traz o elemento bíblico (se houver este) vem por último, encerrando as comparações. Esse padrão talvez indique qual é o principal e definitivo ponto de comparação.

De acordo com o levantamento realizado, ter-se-ia, em *Paradise Lost*, tal distribuição de símiles, mostrada na tabela e no gráfico abaixo:

Livro	Número aproximado ⁴⁵ de símiles/conjuntos de símiles	Livro	Número aproximado de símiles/conjuntos de símiles
I	18	VII	11
II	20	VIII	6
III	8	IX	19

⁴⁵ Tal quantificação diz respeito ao número do que se considerou 'símile' nessa Dissertação.

VI	15	X	9
V	11	XI	5
VI	12	XII	4

Tabela 1 - Tabela de ocorrências de símiles em *Paradise Lost*

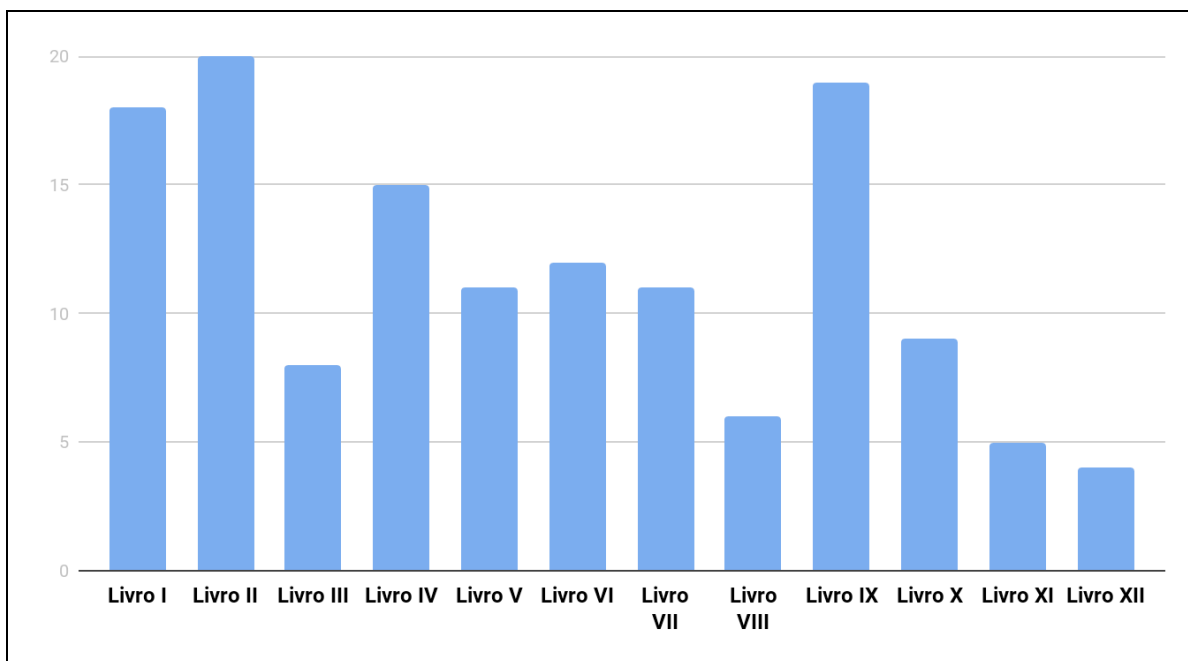


Gráfico 1 - Gráfico de ocorrências de símiles em *Paradise Lost*

A análise do gráfico permite inferir que a distribuição de símiles ocorre de maneira variável no poema: os livros I, II, IV e IX concentram um maior número de símiles em relação aos demais. Anne Ferry (1983) atenta para o fato de nesses livros aparecem com maior frequência símiles proferidos pela ‘voz narrativa’, que tem uma importante função no poema, de acordo com a chave de leitura da autora. Assim, Ferry argumenta que “é nessas partes do poema, por serem largamente dedicadas a eventos que ocorrem antes da Queda, que as comparações do narrador entre o mundo de Adão e o nosso são mais aguçadas e pungentes [...]” (*ibid*, p.79). Uma possível explicação seria, também, o fato de os primeiros livros do poema e o livro IX concentrarem uma tensão narrativa muito maior em relação aos demais, a riqueza de detalhes com que essas passagens são narradas ocorre, muitas vezes, em virtude dos símiles ali presentes. A emoção e a tensão são efetivamente mais pungentes nesses episódios, que retratam: o estado dos anjos caídos após a derrota, nos livros I e II, a chegada de Satã ao Éden, seus dilemas e seu primeiro contato com Adão e Eva, no livro IV,

e a tentação e Queda, no Livro IX. Não apenas por serem acontecimentos precedentes à Queda, mas por serem muito significativos no enredo, é que nesses livros se encontra um número maior de símiles, com diversos empregos. Como propôs Whaler (1931, p. 1036): “podemos dizer que Milton emprega o símile para explicar ou emocionar ou enobrecer ou prover alívio ou antecipar, ou englobar duas ou mais dessas funções de uma só vez”⁴⁶.

⁴⁶ “[...] we may say that Milton employs simile to explain or to emotionalize or to ennoble or to relieve or to anticipate, or to fulfil two or even several of these functions at once.” (WHALER, 1931, p. 1036)

4. ESTUDO DOS SÍMILES DE *PARADISE LOST*

O estudo dos símiles aqui apresentados toma por base as propostas de Whaler (1931) e Martindale (1981; 1986), em seus estudos específicos sobre o símile na épica miltoniana; e as de Ben-Porat (1992) e Catherine Addison (1993), em seus estudos mais gerais sobre a teoria do símile. Seguindo-se a tipologia referida no capítulo anterior, elencados os símiles de *Paradise Lost*, foram eles divididos em: símiles prototípicos, símiles épicos ou homéricos, símiles negativos, símiles com comparativo de superioridade – sendo frequente a combinação entre esses dois tipos – e, por fim, símiles que encapsulam metamorfose e os prolépticos, esses últimos não correntes – senão mesmo inexistentes – em outras épicas que não *Paradise Lost*, segundo Whaler⁴⁷. A definição de símile épico aqui empregada remete à característica da extensão, considerando-se sobretudo as longas descrições e alusões a outras imagens muito distantes da imagem primeira da estrutura de símile. Interferem também na análise aqui empreendida as referências às épicas clássicas e a outros gêneros e subgêneros, como a ode, a elegia, a poesia pastoral e lírica, por exemplo. Em alguns desses símiles, podem-se notar remissões diretas ou indiretas à *Iliada*, à *Odisseia*, às *Argonáuticas* e à *Eneida*. Consideraram-se, então, 'épicos' os símiles que apresentam tanto uma estrutura que remonta à épica antiga enquanto modelo, quanto um conteúdo – seja ele alusivo ou direto – com referências a símiles já conhecidos, como, por exemplo, o do escudo de Aquiles⁴⁸, ou a temas tradicionais, como as comparações com animais ou elementos da natureza (por vezes ambos), como o símile com folhas de outono⁴⁹ e aquele com enxame de abelhas⁵⁰.

4.1. Símiles prototípicos (A é como B)

Retomando a definição de Ben-Porat (1992), um símile, em sua forma básica, é uma comparação explícita de coisas diferentes. Símiles prototípicos podem ser encontrados nas mais diversas situações, das mais triviais, do dia-a-dia, às mais elaboradas letras de canções e poemas: A é como B. Encontram-se símiles desse padrão em *Paradise Lost* principalmente nos livros V, VI e VII, nos quais o anjo Rafael relata a Adão os episódios da criação do

⁴⁷ Contra MARTINDALE, 1981, *passim*

⁴⁸ Em *Iliada*, XIX, vv. 373-380.

⁴⁹ *Iliada*, VI, v.146ss; *Eneida*, VI, v. 309ss.

⁵⁰ *Iliada*, II, vv. 87-90; *Eneida*, I, v. 430-435, VI, vv. 707-719.

mundo e da guerra entre os exércitos de anjos de Deus e de Satã no céu. O Rafael de Milton busca comparações com elementos familiares a Adão, para tornar possível seu entendimento. São frequentes as comparações com elementos da natureza. De acordo com Anne Ferry (1983 [1963]), o uso de comparações simples é um recurso que permite a Milton alcançar os objetivos mais diversos, principalmente no que diz respeito ao uso de imagens pastorais nas comparações, bem como em sua forma breve:

Se a intenção de Rafael ao usar esses símiles é simplesmente auxiliar o entendimento de Adão, as razões de Milton para atribuir imagens pastorais ao anjo são mais complexas. Por essa seleção de comparações, ele enfatiza o caráter do mundo não decaído, a pureza da visão angelical e a inocência da primeira condição do homem. Os termos familiares das comparações são todos extraídos de uma natureza ainda não perturbada pela mudança, violência ou morte. As estrelas, as gotas de orvalho, as águas do oceano representam uma ordem benevolente e uma beleza que envolve o homem; os animais, uma devida subordinação ao seu reinado. A brevidade relativa e a simplicidade desses símiles também expressam em formato a objetividade do entendimento, a visão clara e sem distração da razão não caída.⁵¹ (FERRY, 1983[1963] p. 73)

É discutível o uso dos termos ‘intenção’ e ‘razão’, no sentido de ‘objetivo’, por Ferry, uma vez que não se pode precisar a ‘intenção’ de um autor. Há, entretanto, nesses símiles, uma clara distinção dos demais em relação à forma e conteúdo mais diretos e simples, uma vez que o mundo pré-lapsariano, antes de ser corrompido pelo pecado, se diferencia do mundo dos homens após a queda justamente por sua simplicidade, pela não necessidade de se ocultar quaisquer fatos ou sentimentos. Tem-se a, seguir, alguns exemplos que podem ilustrar essas nuances presentes nos símiles:

No **LIVRO V, vv. 594-59**. Símile comparando a voz de Deus com a voz vinda de um monte em chamas, cena que lembra a do monte Sinai, onde Moisés recebeu as tábuas da lei, conforme *Êxodo*, 19⁵².

⁵¹ *If Raphael's intention in using these similes is simply to aid Adam's understanding, Milton's reasons for assigning pastoral images to the the angel are more complex. By this selection of comparisons he emphasizes the character of the unfallen world, the purity of the angelic vision, and the innocence of man's first condition. The familiar terms of the comparisons are all drawn from a nature as yet untroubled by change or violence or death. The stars, the dewdrops, the ocean's waters all represent a benevolent order and beauty surrounding man, the animals a due subordination to his kingship. The relative brevity and simplicity of these similes also express in form the directness of understanding, the unclouded and undistracted vision of unfallen reason.*

⁵² Todas as citações e referências bíblicas nesta Dissertação têm como fonte a *Bíblia de Jerusalém*, edição de 1985.

Thus when in Orbes
 Of circuit inexpressible they stood, [595]
 Orb within Orb, the Father infinite,
 By whom in bliss imbosom'd sat the Son,
 Amidst **as from** a flaming Mount, whose top
 Brightness had made invisible, thus spake.⁵³

Nessa passagem do poema, Adão pede que Rafael lhe relate sobre o Céu, os anjos, a Criação, e tudo o mais que lhe aprouver. Rafael inicia seu relato com esse símile, que descreve o episódio em que Deus apresenta seu Filho, sentado à sua direita, e instrui os anjos a lhe prestarem reverência. Assim como para os homens, Deus e o Filho são invisíveis aos anjos, nessa ocasião. Daniel Jonas traduz ‘flaming Mount’ por ‘sarça ardente’, outra forma usada por Deus para se manifestar aos seus escolhidos, conforme a narrativa bíblica.

No **LIVRO VI, vv. 68-7**. Comparação da marcha das fileiras de anjos com as aves ao serem chamadas por Adão, para que fossem por ele nomeadas:

[...] On they move
 Indissolubly firm; nor obvious hill,
 Nor strait'ning vale, nor wood, nor stream divides
 Their perfect ranks; for high above the ground
 Their march was, and the passive air upbore
 Their nimble tread; **as when** the total kind
 Of birds in orderly array on wing,
 Came summoned over Eden to receive [75]
 Their names of thee; **so** over many a tract
 Of Heaven they marched, and many a province wide,
 Tenfold the length of this terrene:⁵⁴ [...]

Como pontua Leonard (2003, p. 369), em suas notas ao livro VI de *Paradise Lost*, símiles comparando exércitos a pássaros são bastante comuns nas épicas antigas, como se vê, por exemplo, em *Ilíada*, II, 459-466⁵⁵ e *Eneida* VII, 698-702⁵⁶. No poema de Homero, a

⁵³ [...] Quando em orbes /De arcs inexprimíveis se firmaram, /Orbe em orbe, o infinito Pai, ao lado /Do qual o Filho está em beatitude, /Como de sarça ardente, cujo topo /Cegasse todo o brilho, assim falou. Na tradução de Pujals: *Así mientras estaban ordenados / En círculos concéntricos inmensos./ El infinito Padre , a cuyo lado/ El Hijo se sentaba en plena gloria./ Cual si del centro de un monte inflamado, / Cuya cima ofuscara el esplendor./ Así expreso su voluntad divina.*

⁵⁴ [...] Marcha dão /Indivisos, sem monte no caminho, /Nem vale p'ra tropeço, bosque, ou fluxo, /A partir-lhes fileiras, pois tal marcha /Não calcava chão, e ágil sustentava-a /O ar sem arrasto, como quando toda /A espécie de aves veio à chamada, /Mas em formação estreita, p'ra tomar /De ti seus nomes no Éden. *Tractos muitos /Assim no Céu passaram, e províncias /Dez vezes a extensão deste terreno.*

⁵⁵ Bem como bando infinito de seres alados, revoantes, /gansos ou gralhas ou cisnes dotados de longos pescoços, /que no Ásio plaino se abate, ao redor do sinuoso, /alegremente estadeando a plumagem de um lado

imagem trazida com tal símile evoca uma cena da natureza, como se vê também nos versos anteriores e seguintes. Essa passagem do canto II da *Iliada*, que antecede a segunda invocação à Musa, o catálogo das naus e a narrativa dos combates, ilustra muito intensamente o ardor com que os gregos voltam à batalha. Nos versos 455-483, têm-se seis símiles em sequência, sendo os dois últimos ilustrativos do poder de liderança dos chefes aqueus e de Agamêmnon. Na *Eneida* de Virgílio, o livro VII inicia a segunda metade bélica do poema, e a partir de então são narrados os combates de Eneias e os troianos contra os povos itálicos, sob o comando de Turno. Cabe notar que o símile virgiliano está disposto no meio do catálogo dos aliados de Turno (VII, vv.647-817), estes dois, por sua vez, antecidos pela invocação à Érato (VII, vv.37-44), na qual se enuncia a narrativa bélica que terá lugar adiante. De acordo com John Leonard (*ibidem*), nesse símile, Milton parece ir além do modelo de Homero e Virgílio, visto que retoma imagens comparativas usadas por ambos, em passagens de narrativas semelhantes, mas de forma a torná-las representativas de todo o contexto narrativo. Rafael relaciona o exército de anjos em marcha às aves que acorrem ao chamado de Adão, apelando a uma imagem de sua própria experiência, que será lembrada no livro VIII, 349-353. Fuller (1983, p.45) observa que Rafael, em suas narrativas de guerra e criação do mundo, se vale de um imaginário referencial para seu ouvinte, Adão. Os exércitos de Deus e suas ações, que estão fora do campo de experiência de Adão, são comparados aos pássaros revoantes que lhe são familiares, sendo a imagem do símile interreferencial.

No **LIVRO VI, vv. 827-838**. Combinação de quatro símiles prototípicos: comparação do rolar da carruagem de anjos com o som de ‘águas em torrente’, ou de ‘hoste inúmera’; Satã é ‘tenebroso como a noite’ e os trovões lançados como ‘pragas fixadas em suas almas’ .

At once the four⁵⁷ spread out their starry wings

para outro, té se assentarem com grande alarido, que o prado estremece: /número infindo de heróis, desse modo, das naus e das tendas /para a planície concorre do Xanto, de forma que o solo /terrivelmente retumba ao passar dos heróis e cavalos. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Todas as traduções de Iliada, Odisseia e Eneida referidas nesta Dissertação são de Carlos Alberto Nunes. Tal escolha se dá, sobretudo, pelo compromisso que o tradutor declara ter para com a equivalência métrica do hexâmetro para o português e por sua escolha vocabular (na intenção de manter certa artificialidade, comum ao dialeto homérico).

⁵⁶ *Em esquadrões de igual número entoam façanhas dos chefes, /como bandadas de cisnes muito alvos, à volta dos prados /onde folgavam pousar, dos compridos pescoços soltavam /seus melodiosos gorjeios que ao longe a palude repete /da Ásia distante.*

⁵⁷ A carruagem de Deus era composta de quatro querubins, referidos no verso 753: quatro formas querúbicas com quatro faces cada. Em *Ezequiel* 1.10, esses querubins têm formas de homem, leão, touro e águia: “O rosto deles era parecido com o rosto de um homem. Do lado direito tinham aparência de leão e do lado esquerdo

With dreadful shade contiguous, and the orbs
 Of his fierce chariot rolled, **as with** the sound
 Of torrent floods, **or of** a numerous host. [830]
 He on his impious foes right onward drove,
Gloomy as night; under his burning wheels
 The steadfast empyrean shook throughout,
 All but the throne itself of God. Full soon
 Among them he arrived; in his right hand [835]
 Grasping ten thousand thunders, which he sent
 Before him, **such as** in their souls infix'd
 Plagues, they astonished all resistance lost⁵⁸

A comparação no verso 832, ‘tenebroso como a noite’ (‘gloomy as night’), ecoa os versos da *Iliada*, canto XII, 462-65, em que Heitor enfrenta os Aqueus ([...] *O fúlgido Heitor que no rosto trazia /a veloz Noite saltou para dentro luzindo-lhe as armas /brônzeas que os membros lhe cingem por modo terrível com duas /lanças na mão.[...]*). Também ‘o abalo do empíreo’, no verso 836, parece evocar a *Teogonia*, vv. 842-843, onde o Olimpo se abala quando Zeus sai para lutar com Tifeu: *O grande Olimpo tremeu, sob os pés imortais/ do seu soberano, enquanto ele se erguia; e a terra gemeu*⁵⁹. Essa passagem também evoca a encontrada em *Isaias* 13, 13: “por isso farei estremecer os céus”. As ‘Pragas’, no verso 838, são uma referência às dez pragas do Egito (compare-se às alusões ao Faraó nos versos 789-91 e 801-2), podendo ainda evocar a Grande Praga de 1665, que dizimou cerca de sessenta mil londrinos.⁶⁰ Nota-se que, nessa passagem, podem unir-se três tempos referenciais: o da Grécia Antiga, o do Egito na narrativa bíblica e o de Milton, isto é, o da Londres do século XVII.

No **LIVRO VI, 856-866**. Símile comparando o exército de Satã que será expulso do céu a um rebanho de cabras.

The overthrown he raised, and **as a herd**
 Of goats or timorous flock together thronged
 Drove them before him thunderstruck, pursued

tinham aparência de touro. Os quatro tinham também aparência de águia”. Em *Ezequiel* 10.14, as suas quatro faces são de querubim, homem, leão e águia: “*Os quatro querubins tinham quatro faces cada um: a primeira era de querubim, a segunda de homem, a terceira de leão e a quarta de águia.*”

⁵⁸ *Depressa os quatro estrelas alastraram, /Contíguas asas líridas, e as órbitas /Rugiram do seu carro, como o som /De águas em convulsões, ou de hoste inúmera. /Rumou direito ao ímpio inimigo, /Sombriamente; sob os discos ígneos /O firme empíreo todo abanou, todo /Menos de Deus o trono. Logo em cheio /Entre eles atracou. Dez mil trovões /Travava a mão direita, que os lançou /E nas almas quais pragas se fixaram. / Aturdidos perderam todo o alento.*

⁵⁹ Tradução de Ana Elias Pinheiro e José Ribeiro Ferreira.

⁶⁰ Cf. LEONARD, 2000, p. 379.

With terrors and with furies to the bounds
 And crystal wall of Heav'n; which op'ning wide, [860]
 Rolled inward, and a spacious gap disclosed
 Into the wasteful deep: The monstrous sight
 Struck them with horror backward, but far worse
 Urged them behind: Headlong themselves they threw
 Down from the verge of Heaven; eternal wrath [865]
 Burnt after them to the bottomless pit.⁶¹

A comparação do exército de Satã a um rebanho de cabras se assemelha à encontrada na *Iliada*, XXII, vv.1-3, onde os troianos em fuga são comparados a cervos⁶². Mais semelhante ainda é a parábola das ovelhas e cabras em *Mateus 25*, versículos 33 e 41: “[o Filho do Homem] colocará as ovelhas à sua direita e os cabritos à sua esquerda” e “Em seguida, ele dirá aos da esquerda: ‘afastem-se de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e para seus anjos!’”

No **LIVRO VII, 126-130**. ‘Conhecimento é como comida’. O símile compara o resultado da intemperança intelectual - estupidez, ou ‘estultícia’, como traduzido por Daniel Jonas - ao resultado da intemperança alimentar - gases, que Daniel Jonas elegantemente traduz como ‘vento de viandas’. Em suas notas à edição inglesa do poema, John Leonard faz referência ao poema épico de Davenant, *Gondibert*, de 1651, livro II, canto viii, quarteto 22: “For though books serve as diet of the mind/If knowledge, early got, self-value breeds,/ by false digestion it is turned to wind;/ and what should nourish, on the eater feeds.”⁶³

But knowledge is **as food**, and needs no less
 Her temperance over appetite, to know
 In measure what the mind may well contain;
 Oppresses else with surfeit, and soon turns
 Wisdom to folly, as nourishment to wind.⁶⁴ [130]

⁶¹ [...] Levantou-os e, qual fato /De cabras ou rebanho em tropel trémulo /Levou-os fulminados, perseguidos /Com fúrias e terrores 'té às raias /E ao muro de cristal do Céu, que abrindo, /A viseira arrolou, e extensa fenda /Destapou p'ra o abismo; a visonha /Fê-los recuar de medo, mas de trás /Pior os impeliu; precipitaram-se /Orla do Céu abaixo, acompanhados /P'la ira eterna ardendo abismo dentro.

⁶² Todos os Teucros que haviam alcançado a cidade, fugindo/ como ágeis gamos, da sede e do suor se refrescam, nos belos/ e altos merlões recostados.

⁶³ Fonte: <<https://archive.org/stream/gondibertheroick00dave#page/154/mode/2up>> (Adaptado). Acesso em 30 de janeiro de 2018. “Pois, embora os livros sirvam como dieta da mente/ Se o conhecimento, obtido prematuramente, gera autoconfiança,/ por falsa digestão, é transformado em vento, e o que deve nutrir, ao comedor [apenas] sustém.” (tradução de ofício)

⁶⁴ O saber é um prato, pede apenas /Ao apetite igual moderação, /Saber da mente qual a justa dieta, /Que imoderada pesa, e faz estultícia /Do saber, como um vento de viandas. Na tradução de Pujals: [...]. Mas la ciencia es igual/ Que el alimento, y no requiere menos/ Templanza que éste sobre el apetito, / Para saber en

No **LIVRO VII, 326-31**. Símile comparando a terra ao céu. No livro V, quando Rafael começa a falar da matéria celeste a Adão, formula a hipótese de que a terra é uma sombra do céu (V, 574-576). Sendo assim, o que existe no céu encontra correspondência na terra:

[...]With high woods the hills were crowned;
With tufts the valleys, and each fountain side;
With borders long the rivers. That Earth now
Seemed like to Heaven, a seat where Gods might dwell,
Or wander with delight, and love to haunt [330]
Her sacred shades: [...] ⁶⁵

No **LIVRO VII, 358-63**. Símile comparando o céu espesso a um campo. Rafael, como mencionado anteriormente, se vale de comparações simples para explicar o universo celeste e outros lugares e tempos desconhecidos a Adão: ele só pode compreender através dessas comparações feitas com elementos da natureza, que fazem parte de seu universo, no caso, campos para compreender o céu visto pelos anjos. Por meio dessas comparações, que servem de forma de inteligibilidade para Adão, Milton vai também caracterizando a figura de Adão, ressaltando sua inocência. Adão é, em certa medida, o homem que não sabe; seu tempo prescinde do saber, ou dele exige tão somente um conhecimento prático.

And sowed with stars the Heaven, **thick as a field**:
Of light by far the greater part he took,
Transplanted from her cloudy shrine, and placed [360]
In the sun's orb, made porous to receive
And drink the liquid light; firm to retain
Her gathered beams, great palace now of light. ⁶⁶

No **LIVRO VII, 573-581**. Comparação da estrada do céu, feita de ouro e pó de estrelas, às estrelas da Via Láctea, vistas por Adão da Terra. Rafael dá ênfase à comparação

qué medida puede/ La mente abarcar los conocimientos;/ De otro modo el exceso la oprime, / Y transforma la sapiencia en locura/ Como la nutrición se vuelve viento.

⁶⁵ [...] Montes toucavam-se / Com altos bosques, vales e nascentes /Com tufos, e com margens longos rios. /Que era qual Céu a terra, lar de deuses, /E apta p'ra seus passeios, onde as sombras /Assombrassem. Na tradução de Pujals: [...] Coronábanse los montes/ De altos bosques, los valles de florestas/ Y el borde de las fuentes y los ríos;/ La Tierra parecía ahora el Cielo./ Un paraje donde habitar pudieran/ Los dioses, o pasear complacientes./ O querer frecuentar sus sacras sombras.

⁶⁶ E com estrelas semeou o céu espesso /Como um campo: de luz tomou a parte /Maior, do seu nublado altar vertida, /E a pôs no orbe solar, feito poroso /P'ra absorver a luz líquida, e firme /P'ra lhe reter os raios, de luz grande /Palácio. [...]

mencionando o ponto de vista de Adão (vv. 580-81), como para aproximar o mundo conhecido por ele ao mundo celeste que está sendo descrito:

[...] So sung
The glorious train ascending: He through Heaven,
That opened wide her blazing portals, led [575]
To God's eternal house direct the way;
A broad and ample road, whose dust is gold
And pavement stars, **as stars to thee appear,**
Seen in the galaxy, that milky way,
Which nightly, **as a circling zone, thou seest** [580]
Powdered with stars.⁶⁷ [...]

Esse símile parece evocar a passagem das *Metamorfoses* de Ovídio, livro I, vv. 168-171, na qual se diz que a via láctea é o caminho que leva os deuses à morada de Júpiter, o deus Tonante: “Há um caminho nas alturas, que se deixa ver quando o céu está calmo. / Chama-se Via Láctea e é visível pelo seu próprio brilho. / Por aí é o caminho dos deuses para o palácio do senhor dos trovões (...).”⁶⁸

4. 2. Símbolos épicos

De acordo com Ben-Porat (1992), o símile épico é uma extensão do símile em sua forma básica, aqui tratado como prototípico. É na poesia de Homero que se encontra o modelo para o que se convencionou chamar de símile épico. Milton explora bastante sua característica de se iniciar com um ponto de comparação e o estender a outras imagens e até mesmo outras comparações. O poeta de Londres estende seus símiles de forma a introduzir outras imagens, ambientes, referências múltiplas (às épicas antigas, imagens e passagens bíblicas e cenas contemporâneas à sua época, como a do telescópio de Galileu, no livro I, vv. 283-91), projetando no símile um recurso para introduzir riqueza de temas e de imagens ao poema. A definição de símile épico utilizada remete tanto à característica de serem símiles estendidos, com longas descrições e deslocamentos para outras imagens além de uma imagem primeira, que inicia a comparação, quanto à presença, em muitos símiles de Milton, da alusão a poemas antigos: Homero, Virgílio, Apolônio de Rodas, Ovídio. Com

⁶⁷ [...] Cantava /Assim em ascensão o ilustre séquito /P'lo Céu, que abriu as portas rutilantes /De par em par, guiando ao lar eterno /De Deus rumo direto, ampla via /De pó de ouro e estrelas a calçada, /Como estrelas que avistas na galáxia, /A Via Láctea que à noite qual cinto /Em pó de estrelas vê.

⁶⁸ Todos os trechos traduzidos das *Metamorfoses* citados nesta Dissertação são da edição bilingue de Domingos Lucas Dias (2017 [vol I, 2006; vol.II, 2008]).

bastante frequência, Milton conjuga ambas as características: extensas descrições, com alusões a obras precedentes. Cabe abrir aqui um parêntese para explicar a definição de *alusão* utilizada neste trabalho. Como observa Gregory Machacek (2011), o termo *alusão* está relacionado às práticas intertextuais de autores em suas obras. Machacek assinala que, no entanto, a crítica faz uso desse termo para nomear dois fenômenos, similares em alguns aspectos e diferentes em outros. Se um poeta faz referência a um fato pouco conhecido, ou uma referência direta a um fato conhecido, chama-se isso de *alusão*; mas também *alusão* pode significar a incorporação que o poeta faz de uma frase/verso pequena/o reminescente de alguma frase/verso de uma obra literária mais antiga, e consagrada⁶⁹. Assim, são consideradas ‘alusão’ tanto a prática da referência, direta ou indireta, a obras anteriores, bem como a da incorporação de frases, episódios ou fórmulas de obras mais antigas. Para Ferry, a alusão é um dos recursos utilizados pelo poeta, no símile, para se remeter a uma tradição literária, e, com isso, tornar-se parte dela:

[...] nos símiles, o poeta poderia requerer sua relação com uma profusão de tradições literárias, por sua convencionalidade formal e por suas alusões a outros poemas, a outra literatura e outro saber.

Os símiles em *Paradise Lost* aumentam a dignidade do estilo por seu deliberado talento artístico, e dão uma sensação de variedade e peso por sua vasta e experiente alusividade. Milton explorou os usos tradicionais do recurso e desejou que seus leitores reconhecessem esse feito. Ao ecoar a forma e muitas vezes o conteúdo dos símiles clássicos, referindo-se a mitos antigos em suas próprias comparações, ele chama nossa atenção para a tradição na qual ele afirma estar escrevendo.⁷⁰ [...] (FERRY, 1983[1963] p. 68-69)

É com base nessas observações sobre a alusão como forma de referência a diversas tradições literárias e também percebendo que o símile épico é o lugar dessas referências, que apresentamos alguns dos símiles épicos mais proeminentes em *Paradise Lost*, nos quais podemos encontrar variadas referências e recursos que engrandecem o poema, como, à guisa de exemplo, o símile de Leviatã, o do escudo de Satã, o das folhas de outono e do enxame

⁶⁹ MACHACEK, 2011, p. 27.

⁷⁰ [...] *In similes the poet could claim his relationship to a wealth of literary tradition, by their formal conventionality and by their allusions to other poems, to other literature, and to other learning. Similes in Paradise Lost do add to the dignity of the style by their deliberate artistry, and they do give a sense of variety and weight by their vast and learned allusiveness. Milton exploited the traditional uses of the device and wished his readers to recognize this achievement. By echoing the form and often the content of classical similes, by referring to ancient myths in his own comparisons, he calls our attention to the tradition in which he claims to be writing.*

de abelhas, que mostram a variedade e riqueza presentes no símile e por meio dele. Assim, tem-se:

No **LIVRO IX, 445-56**. Símile com comparação de Satã a alguém que sai da cidade e vai para o campo à procura de descanso:

As one who long in populous city pent, [445]
Where houses thick and sewers annoy the air,
Forth issuing on a summer's morn, to breathe
Among the pleasant villages and farms
Adjoined, from each thing met conceives delight;
The smell of grain, **or** tedded grass, **or** kine, [450]
Or dairy, each rural sight, each rural sound;
If chance, with nymph-like step, fair virgin pass,
What pleasing seemed, for her now pleases more;
She most, and in her look sums all delight:
Such pleasure took the Serpent to behold [455]
This flowery plat, [...] ⁷¹

John Leonard, retomando o comentário de Whaler sobre esse símile, observa que o estudioso considera a dissimilitude como uma característica presente em alguns dos símile de Milton, nesses casos, aspecto que chama mais a atenção do que a similitude, ou semelhança entre termos, o que ocorre aqui. Ao comparar Satã saído do inferno para chegar ao paraíso a um homem urbano que sai da cidade para buscar alívio nas paisagens do campo, há uma diferença muito patente de objetivos: muito embora se delicie com o paraíso, Satã não busca alívio. Suas intenções são justamente causar dor e sofrimento à humanidade. A disparidade semântica entre os termos comparados são, então, o que dá destaque a esse símile.

No **LIVRO IX, 513-518**. Símile comparando os movimentos de Satã ao de um piloto que movimenta seu barco de acordo com os ventos.

As when a ship, by skilful steersmen wrought
Nigh river's mouth or foreland, where the wind
Veers oft, as oft so steers, and shifts her sail: [515]

⁷¹ *Como quem vive em urbe populosa, /Onde casas e esgotos o ar infectam, /E sai numa manhã de verão p'ra arejo /No campo, p'las aldeias e por quintas /Pegadas, e deleite vê no cheiro /A trigo, a feno seco, na ordenha, /Nas vacas, em paisagens e sons rústicos; /Mas se formosa moça acaso passa, /Qual ninfa, o que o agradava agrada menos, /Que ela passando os gozos passa, ou soma-os. /Encantou-se a serpente assim por ver /Esta porção florida [...]*

So varied he, and of his tortuous train
Curled many a wanton wreath in sight of Eve,
To lure her eye; [...]

Muitos símiles de Satã o comparam a elementos náuticos, como em II, 636-42, 1043-44 e IV, 159-65.⁷² A recorrente associação de Satã a elementos náuticos, como frotas, naus, marinheiros e barcos, pode ser melhor compreendida se pensarmos nos pontos que podem ser associados entre a aventura deste e a navegação: os riscos constantes; o perigo de rochas e de naufrágios (obstáculos como os anjos que guardam o Paraíso e o risco de fracassar); o vento que precisa estar a favor do barco (Satã precisa esperar o momento oportuno para agir).

Além desses aspectos gerais, podemos associar também aspectos específicos do contexto de cada símile. No caso desse, o ponto principal de comparação são os movimentos da serpente, que se assemelham aos de um marinheiro experiente ao guiar seu barco.

No **LIVRO IX, 633-645**. Símile homérico comparando o brilho da serpente ao do fogo fátuo.

Hope elevates, and joy
Brightens his crest; **as when** a wandering fire,
Compact of unctuous vapor, which the night [635]
Condenses, and the cold environs round,
Kindled through agitation to a flame,
Which oft, they say, some evil Spirit attends,
Hovering and blazing with delusive light,
Misleads the amazed night-wanderer from his way [640]
To bogs and mires, and oft through pond or pool;
There swallowed up and lost, from succor far.
So glistered the dire Snake, and into fraud
Led Eve, our credulous mother, to the tree
Of prohibition, root of all our woe;⁷³ [645]

Nesse símile, as correspondências são claras: Satã, na forma da serpente, é o fogo fátuo, desviando Eva, que é o viandante, de seu caminho. Longe de socorro, o viandante,

⁷² No livro II, Satã em seu voo é comparado, primeiro, a uma frota em alto mar (vv. 636-42) e depois a um navio atingido pela tormenta (vv. 1043-44) e, no livro IV, Satã é comparado a marinheiros que, ao passarem pelo Cabo da Boa Esperança, sentem o cheiro das especiarias (vv. 159-65).

⁷³ [...] *De esperança se ergue a crina, /De gozo brilha, como quando um fogo /Fátuo, cheio de oleoso gás, que a noite /Condensa e os gelados aros cercam, /Desperto por fricção até inflamar-se, /O qual se diz em si conter mau espírito, /Pairando e excitando a luz falaz, /Desvia o viandante que erra à noite /P'ra brejo ou lamaçal, e às vezes pântanos, /Engolido ali, longe de socorro. /Assim brilhava a víbora, e ao logro /Levou Eva, mãe crédula, à árvore /Da interdição, raiz de toda a dor.*

assim como Eva, perece. Temos destaque, nesse símile, para a apresentação de Milton de uma explicação científica quanto à existência do fogo fátuo (vv. 635-37), contrastando com os boatos populares, que apontam para a existência de maus espíritos, que podem, também, ser associados, de forma implícita, à figura de Satã.

No **LIVRO I, 192-220**. Símile comparando Satã ao monstro dos mares, Leviatã, que se estende em outras comparações:

Thus Satan talking to his nearest mate
 With head up-lift above the wave, and eyes
 That sparkling blazed, his other parts besides
 Prone on the flood, extended long and large [195]
 Lay floating many a rood, in bulk as huge
As whom the fables name of monstrous size,
 Titanian, or Earth-born, that war's on Jove,
 Briareos or Typhon, whom the Den
 By ancient Tarsus held, or that sea-beast [200]
 Leviathan, which God of all his works
 Created hugest that swim the Ocean stream:
 Him haply slumbering on the Norway foam
 The Pilot of some small night-foundered skiff,
 Deeming some island, oft, as sea-men tell, [205]
 With fixed anchor in his scaly rind
 Moors by his side under the lee, while night
 Invests the sea, and wished morn delays:
So stretched out huge in length the Arch-fiend lay
 Chained on the burning lake, nor ever thence [210]
 Had risen or heaved his head, but that the will
 And high permission of all-ruling heaven
 Left him at large to his own dark designs,
 That with reiterated crimes he might
 Heap on himself damnation, while he sought [215]
 Evil to the others, and enraged might see
 How all his malice served but to bring forth
 Infinite goodness, grace and mercy shown
 On man by him seduced, but on himself
 Treble confusion, wrath and vengeance poured.⁷⁴ [220]

⁷⁴ Falava assim Satã com seu segundo, /Soerguendo da onda a frente e olhos /Que chispantes ardiã, outras partes /De borco na corrente, ao longo e ao largo /De muitas milhas, em tamanho porte /Como o que chamam fábulas de monstro, /Titânico ou gigante, dos que armaram /Contra Júpiter, Briareu ou Tifeu, /O da caverna em Tarso, ou da besta / Dos mares Leviatã, que Deus de todos /Os que cursam oceanos fez maior: /Ele no sono da espuma da Noruega /O piloto de um esquife entrevado /Julga às vezes ilha, contam marujos, /E com âncora fixa nas escamas /Atraca a sotavento, quando a noite /Cerca o mar, e a manhã sonhada atrasa: /Alongado o imenso arcanjo mau /Nos grilhões do lago folhão, não mais /Erguera a cerviz, mas isso a vontade /E alto favor do Céu que tudo rege /Deixou à solta aos seus negros desígnios, /Que p'los recalcitrantes crimes viesse /Sobre si maldição, ao intentar /Mal p'ra outros, e visse enraivecido /Como o seu mal apenas promovera /Um bem infindo, graça e mercê vistas /No homem que tentou, contudo nele /Aguda confusão, ira e vingança.

Um dos exemplos de símile de múltipla correspondência de maior relevância em todo o *Paradise Lost* é este que, inicialmente, compara Satã com a figura mitológica do Leviatã. Tal símile se estende por quase vinte versos, nos quais figuram várias alusões a criaturas mitológicas diversas, de culturas diferentes, todas comparadas a Satã.

A dimensão física de Satã é ‘monstruosa’ (v. 197), podendo ser confundida inclusive com uma ilha, na qual um piloto desavisado escolhe aportar, em uma referência à característica ilusória ou falsa de Satã. Milton, após a enumeração dessas criaturas monstruosas, como os titãs Tifão e Briareu e o próprio Leviatã, das criaturas de Deus a maior dos oceanos, que podem ser de conhecimento pleno ou não do leitor, compara Satã a uma ilha, comparação essa mais próxima de um conhecimento advindo de experiências cotidianas, de um imaginário de viagens, navegações. Além disso, como lembra Leonard, a imagem de uma ilha ilusória era, à época de Milton, um *tópos* frequentemente relacionado a Satã.⁷⁵ Este símile também possui o recurso da prolepse, referido por Whaler (1941), tema que será discutido mais à frente, quando se terá a oportunidade de retornar ao símile de Leviatã e comentá-lo sob outro aspecto.

No **LIVRO I, 225-238**. Símile que compara o solo onde Satã pisa a um lago de fogo líquido (pode-se imaginar um rio de lava, mas essas palavras não são usadas por Milton), e se estende a outras duas comparações:

Then with expanded wings he steers his flight [225]
Aloft, incumbent on the dusky air
That felt unusual weight, till on dry Land
He lights, if it were land that ever burned
With solid, **as the lake with liquid fire;**
And such appeared in hue, **as when the force** [230]
Of subterranean wind transports a hill
Torn from Pelorus, **or the shattered side**
Of thundering Aetna, whose combustible
And fueled entrails thence conceiving fire,
Sublimed with mineral fury, aid the winds, [235]
And leave a singed bottom all involved
With stench and smoke: **Such** resting found the sole
Of unblest feet [...].⁷⁶

⁷⁵ Cf. LEONARD, em notas à edição de *Paradise Lost* (2000, p. 295-296)

⁷⁶ *Depois de asas abertas guia o voo /Nos altos, apoiando o ar fusco /Que acusou peso raro, até que pouso /Em seco chão, um chão que ardesse em fogo /Sólido, como o lago no que é líquido, /Vendo-se no matiz: como o poder /Do subterrâneo vento ao levar montes /Rasgados a Peloro, ou o bordo /Do Etna troante, cujo combustível /E entranhas carburentes dando fogo, /Com fúria mineral sublimado, asa /Ventos e o fundo deixa chamuscado /Envolto em podridão: tal pouso achou /A planta dos pés vis.*

O primeiro e principal símile deste trecho traz a comparação do chão onde Satã pousa, ao fim de seu voo pelos espaços do inferno: um chão que, apesar de seco, sempre inflamado, ‘como o lago no que é líquido’, conforme a tradução de Jonas, como se o ardor eterno fosse característica inerente a esse chão onde pisa o anjo caído. O segundo símile conecta a imagem do deslocamento de um monte – o Peloro – pela força de ‘vento subterrâneo’ (v. 231) ao próprio deslocamento de Satã, imediatamente antes do pouso. Essa imagem é estendida ao Etna, famoso vulcão, que na *Eneida*, III, 570-82, é assim descrito:

Do mar, ignatos, saltamos nas praias dos feros Ciclopes.
Porto sereno e espaçoso, e abrigado dos ventos, é certo;
mas o Etna troa ali perto, no meio de enormes ruínas.
Por vezes lança para o alto uma nuvem de pez e de fumo,
de envolta sempre com brancas fagulhas e giro contínuo,
cinzas ardentes em chamas, que os astros mui longe incendeiam;
outras, vomita penhascos, as vísceras brutas dos montes,
do fundo escuro arrancadas, ou os lança para o ar, liquefeitos,
com grande estrondo, gemendo sem pausa as entranhas do abismo.
Contam que o corpo de Encélado, meio queimado de um raio,
sob o Etna se acha oprimido, caído de chofre sobre ele.
Rota a cratera, a fôrnalha gigante tais flamas expira.
E, quantas vezes, cansado, pretenda virar-se de ilharga,
toda a Trinácia murmura, cobrindo-se o céu de fumaça.

A imagem do gigante Encélado, preso abaixo do vulcão, pode ser comparada à de Satã, cujas asas se encontram chamuscadas. Ambos sofreram castigo divino, ambos cumprem dura pena. O símile termina retomando a imagem do solo em que Satã se encontra: “Such resting found the sole of umblest feet” (vv. 237-38), a exemplo de grande parte dos símiles homéricos, que apresentam estrutura, em certa medida, cíclica: “tal como quando... assim...”, uma estrutura anelar.

No **LIVRO I, 283-91**. Comparação do escudo de Satã à lua:

He scarce had ceased when the superior fiend
Was moving toward the shore; his ponderous shield
Ethereal temper, massy, large and round, [285]
Behind him cast; the broad circumference
Hung on his shoulders **like the moon**, whose orb
Through optic glass the Tuscan artist views
At evening from the top of Fesole,
Or in Valdarno, to descry new lands, [290]

Rivers or mountains in her spotty globe.⁷⁷

Este símile descreve o escudo de Satã, logo após reunir seu exército de anjos (agora anjos caídos), que se encontrava disperso e abatido, após a dura derrota sofrida, no episódio da rebelião contra Deus. Tem-se uma clara alusão ao escudo de Aquiles que, no canto XIX da *Iliada*, é comparado à lua:

[...] lança nos ombros a espada de bronze com cravos de prata,
em solitária paragem enquanto nas ondas piscosas
a tempestade a afastarem-se os força dos caros parentes:
do mesmo modo até ao éter atinge o esplendor que do escudo
belo de Aquiles se expande e o grande escudo sobraça, inteiriço e de
[longos contornos,
que, **como a lua fulgor difundia, até grande distância.**
Tal como chega no mar até aos nautas aflitos o brilho
que da fogueira acendida no cimo dum monte se espalha⁷⁸

Milton opera também a comparação com a lua, mas a estende e acrescenta outra imagem. O poeta toma de Homero o símile do escudo como a lua e cria em seguida seu próprio símile, sua própria imagem, inserindo ali um contexto cultural outro. A imagem é a do telescópio pertencente ao ‘artista toscano’, ninguém menos que Galileu. A lua à qual o escudo de Satã é comparado é, especificamente, aquela observada por esse telescópio, de um ou de outro ponto da Itália. De acordo com a leitura de Lerner, essa imagem “nos coloca em situação na qual estamos vendo Satã.[...] Sua relevância lógica é sustentada pela sintaxe, bem como pela poesia: sem dúvida ‘the’ no verso 287 é demonstrativo, e significa ‘esta lua’ ou ‘a lua sob as seguintes circunstâncias’” (LERNER, 1954, p. 304). Se essa lua nos lembra a do escudo de Aquiles, herói épico homérico, ela também nos lembra aquela de Galileu, figura contemporânea de Milton. É interessante destacar ainda que os dois símiles que dão continuidade à comparação do escudo com a lua apresentam imagens de habilidades humanas, de *tékhnai*, a do fogo como elemento sinalizador para os nautas, na *Iliada*; a do telescópio, como instrumento de observação, para a descoberta de novas terras, rios e montes. Também o ponto de onde se acende a fogueira homérica e de onde “o artista

⁷⁷ *Mal cessara e já o alto Demónio /Dava à costa; seu escudo ponderoso /De etérea têmpera, curvo e maciço, /Fundido nele a ampla circunferência /Nos ombros como a lua, cuja órbita /P'lo vidro óptico o artista toscano /Vê à noite dos cimos lá de Fiésole, /Ou em Valdarno, ao toscar novas terras, /Rios, terras no seu globo manchado.*

⁷⁸ *Iliada*, XIX, vv. 373-380.

toscano” observa o mundo de seu telescópio é o cimo de um monte. Cumpre destacar ainda que o Satã de Milton pode ser aproximado, aqui, do Aquiles homérico, ambos tomados de ira.

No **LIVRO I, 300-313**. Comparação das legiões de Satã a folhas de outono:

Of that inflamèd sea, he stood and called
His Legions, angel forms, who lay entranced
Thick as autumnal leaves that strew the brooks
In Vallombrosa, where the Etrurian shades
High overarched embower; **or** scattered sedge
Afloat, when with fierce winds Orion armed [305]
Hath vexed the Red Sea coast, whose waves overthrew
Busiris and his Memphian chivalry,
While with perfidious hatred they pursued
The sojourners of Goshen, who beheld
From the safe shore their floating carcasses [310]
And broken chariot wheels, **so thick bestrown**
Abject and lost lay these, covering the flood,
Under amazement of their hideous change.⁷⁹

Esse símile narra as circunstâncias em que se encontram os anjos que compõem seu séquito, no justo momento em que Satã os chama. De acordo com as observações de Leonard, símiles que comparam o passar das gerações ou mortes sem conta às folhas caídas são frequentes na épica e sua ocorrência mais expressiva, quiçá antológica, é encontrada no canto VI da *Iliada*, v. 146ss (*As gerações dos mortais assemelham-se às folhas das árvores, / que, umas, os ventos atiram no solo, sem vida; outras, brotam / na primavera, de novo, por toda a floresta viçosa. / Desaparecem ou nascem os homens da mesma maneira*). Encontram-se ainda símiles de tal natureza na *Eneida*, por exemplo, livro VI, v. 309ss (*Tal como caem nas matas as folhas aos frios de outono, / quando no início, ou como aves aos bandos que o inverno escorraça, / no seu rigor, através do Oceano, à procura de terras / de condições menos duras a todos suportáveis: / assim, na praia apinhados, as mãos suplicantes, pediam / que os transportassem primeiro de todos para a outra barranca*); no *Inferno* de Dante, canto III, v. 112ss (*Como as folhas que o vento outonal colhe / uma após outras até que a nua ramagem / só fita os restos seus que a terra acolhe, / assim, dessa de*

⁷⁹ *Desse fervente mar chamou seus anjos, / Legiões em transe, bastos como folhas / De outono que percorrem cursos de água / Em Vallombrosa, onde etruscos sombras / Toucam pérgulas; ou junças à tona, / Quando com cruéis ventos armado Órion / Brandiu o Mar Vermelho, a cujas ondas / Cedeu Busiris à carga menfita, / Ao perseguirem pérfidos em ódio / Os hóspedes de Gessen, que observavam / De terra firme os corpos flutuantes / E as ruínas das quadrigas. Copiosos / Cobriam a maré, e rebaixados / Sob o assombro de tão dura mudança.*

Adão soez linhagem/ cada qual vai seguindo, vez por vez/ aos sinais, como em vil passarinhagem.)⁸⁰; em *Orlando Furioso*, canto XVI, v. 75ss (*Entrou na batalha o rei Agramante,/ para se mostrar e à gente fazer estrago;/ tem com ele Baliverzo, Farurante,/ Prúsias e Soridano, e Bambirago./ E gente sem nome há também bastante,/ poderão fazer com seu sangue um lago;/ melhor eu contaria cada folha,/ quando as árvores o Outono desfolha.*)⁸¹.

Aqui, as folhas de outono são comparadas aos anjos caídos, e mais uma vez Milton situa a imagem em um lugar específico, Vallombrosa, um vale da Toscana, antiga Etrúria, que ele, segundo os estudiosos de sua obra, possivelmente visitou. Ademais, Vallombrosa significa literalmente ‘vale das sombras’, que é, por assim dizer, a descrição perfeita para esse lugar e essas condições em que se encontra o séquito de Satã. O símile, porém, não se encerra aí. O uso da conjunção ‘or’, no verso 304, introduz outra comparação possível: os anjos caídos podem ser como juncos dispersos após forte vento, que se associa semanticamente à próxima imagem descrita: a de Órion duplamente como o gigante armado, representando a força desses ventos, e como a constelação de mesmo nome, associada a fortes tempestades na *Eneida*, nos cantos I, v. 535; III, v. 517; VII, v. 719 e X, vv. 763-76 e nas *Argonáuticas*, no canto I, v. 1202ss, nos quais a imagem de Órion é evocada também em um símile. Tal associação com a força dos ventos está presente também em muitos símiles da *Ilíada*. Se, em Apolônio de Rodes, Órion é associado à tempestade que é capaz de arrancar o mastro dos navios (assim como, na comparação, Hércules arranca do solo um abeto de profundas raízes), em *Paradise Lost*, Órion com seus ventos é capaz de fazer brandir o Mar Vermelho, espaço esse altamente importante, fundamental, no texto bíblico, no *Êxodo*. Além disso, a imagem das folhas caídas remete a *Isaias* 34, 4 ([...] *toda a horda do céu... cairá, como a folha cai da vinha*).⁸²

No **LIVRO I, 337-346**. Comparação dos anjos caídos à nuvem de gafanhotos lançada como praga por Moisés no Egito:

Yet to their general’s voice they soon obeyed
Innumerable. **As when** the potent rod
Of Amram’s son in Egypt’s evil day
Waved round the coast, up called a pitchy cloud [340]
Of locusts, warping on the eastern wind,

⁸⁰ Tradução de Italo Eugenio Mauro (1998).

⁸¹ Tradução de Margarida Periquito (2007).

⁸² Cf. John Leonard, em notas à edição de *Paradise Lost* (2000:297)

That o'er the realm of impious Pharaoh hung
Like night, and darkened all the land of Nile:
So numberless were those bad angels seen
 Hovering on wing under the cope of Hell [345]
 'Twixt upper, nether, and surrounding fires;⁸³

Este símile estendido se inicia com a expressão ‘as when’, no verso 337, e no verso 342 tem-se outra comparação, ‘like night’, e a conclusão do símile no verso seguinte, repetindo-se o termo que é o centro desta comparação: ‘numberless’ (‘innumerable’ aparece imediatamente antes do início do símile). Os anjos caídos do exército de Satã são incontáveis, assim como a nuvem de gafanhotos, uma referência bíblica que também tem uma conotação maligna, já que a nuvem de gafanhotos é uma das piores pragas das lançadas por Moisés. No *Êxodo*, capítulo 10, versículos 12-15, tem-se:

Javé disse a Moisés: “Estenda o braço para a terra do Egito, para que venham à terra do Egito os gafanhotos. E que devorem toda a vegetação da terra e tudo o que se salvou da chuva de pedras.” Moisés estendeu sua vara para a terra do Egito. E Javé fez soprar sobre a terra o vento leste, por um dia e uma noite inteira. Quando amanheceu, o vento leste já havia trazido os gafanhotos. Os gafanhotos invadiram toda a terra do Egito. Eram tão numerosos como nunca houve antes e nunca mais haverá. Cobriram toda a superfície da terra e escureceram a terra. Devoraram toda a vegetação da terra e todo o fruto que a chuva de pedras tinha deixado nas árvores. [...]”

Também tem-se, na *Iliada*, um símile que compara os troianos a gafanhotos, no canto XXI, vv. 12-16⁸⁴. Como destaca Whaler (*Animal Simile in Paradise Lost*, 1932, p. 543), Milton constrói um símile que ultrapassa Homero e a Bíblia, por possuir mais pontos de correspondência, e se encaixar perfeitamente ao contexto,

[...]porque a tropas de Satã são de fato aladas como gafanhotos, e possuem, além disso, o que os troianos de Homero não possuem, a qualidade de iminente pestilência à toda a humanidade terrestre,

⁸³ [...] *Como o dia ao Egito aziago /Em que Moisés meneou firme bordão /Na encosta, convocando a picea nuvem /De locustas, inchando o vento leste, /Que sobre o reino do impio Faraó /Pendeu e anoiteceu do Nilo as terras: /Tão inúmeros eram os maus anjos /Pairando num voo sob o teto do orco, /De alto a baixo cercados pelas flamas.*

⁸⁴ *Como acoçados por chama voraz que de súbito se alça /os gafanhotos o rio procuram e na água se atiram /quando a violência do fogo incansável sem pausa os persegue: /tal pela fúria de Aquiles ao leito do Xanto profundo /lançam-se os Teucros enchendo-o de envolta com belos cavalos.*

adicionadas às qualidades de multiplicidade e de agitação, tanto individualmente como em massa.⁸⁵ (WHALER, 1932, p. 543)

Milton elabora, assim, neste símile, uma narrativa que conjuga as referências bíblica e homérica, acrescentando outros pontos de similitude além dos já existentes, de forma a incorporar perfeitamente o contexto narrativo em que ele se insere. O poeta parece ainda hiperdimensionar sua imagem, visto que, se a narrativa bíblica da nuvem de gafanhotos diz “tão numerosos *como nunca houve antes e nunca haverá*”, a sua diz “inumeráveis”, “incontáveis”.

No **LIVRO I, 768-776**. Símile comparando a reunião de anjos caídos no conselho de Satã a um enxame de abelhas na primavera.

[...] **As bees**

In spring time, when the sun with Taurus rides,
Pour forth their populous youth about the hive [770]
In clusters; they among fresh dews and flowers
Fly to and fro, or on the smoothed plank,
The suburb of their straw-built citadel,
New rubbed with baum, expatiate and confer
Their state affairs. **So thick** the aerie crowd [775]
Swarmed and were straitened; [...] ⁸⁶

Este símile se inicia com a comparação do conselho no Pandemônio a um enxame de abelhas, imagem essa frequentemente usada na épica em descrições, tais como: dos aqueus marchando para a assembleia (*Iliada* II, 87-90); do povo de Cartago, atarefado na reconstrução de sua cidade (*Eneida* I, 430-435) e dos mortos no mundo inferior esperando reencarnação (*Eneida* VI, 707-719). Há ainda uma comparação com abelhas, cuja colmeia foi tomada por fumaça, a apavorados defensores de suas cidades em meio a ataques, feita por Virgílio, no livro XII da *Eneida*, e também por Apolônio de Rodes, no canto II das *Argonáuticas*.

No **LIVRO II, 541-546**. Símile comparando as ações de guerra dos anjos caídos ao episódio em que Alcides (Hércules), ao voltar da Ecália, vestiu um manto que havia sido inadvertidamente envenenado por sua esposa e, sofrendo dores pungentes, lançou seu amigo

⁸⁵ [...] because Satan's hosts are actually winged like locusts, and possess, in addition, what Homer's Trojans do not possess – the quality of imminent pestilence to all earthly human life, added to the qualities of multitude and of restlessness both individually and in mass.

⁸⁶ [...] Como abelhas vernais, quando o sol monta /Touro, vazam copiosa prole das silhas;/Entre a molhada flor e a orvalhada /Voam p'ra aqui e p'ra ali, ou no tabuão, /Subúrbio do fortim feito de palha, /Nádio de unção, discutem digressivos /Questões de estado. Assim se avolumava /E estreitava o enxame; [...]

Licas, que o trouxera, do monte Eta ao Mar Eubeu.⁸⁷ O episódio da morte de Hércules é narrado por Sófocles (Hércules em *Traquíncias*, v. 756ss) e por Ovídio, nas *Metamorfoses*, livro IX, vv. 134-229.

Hell scarce holds the wild uproar:
As when Alcides, from Oechalia crowned
With conquest, felt the envenomed robe, and tore
Through pain up by the roots Thessalian pines,
And Lichas from the top of Oeta threw [545]
Into the Euboic sea.⁸⁸ [...]

A ferocidade e selvageria com que esses anjos decaídos lutam entre si como modo de se distraírem enquanto aguardam a volta de Satã (vv. 524-27) é o ponto central de comparação no símile de Hércules, e o ponto que diferencia as ações desses demônios das do episódio de Hércules a que são comparadas é que Hércules age movido pela ira. Talvez Milton tenha optado por ressaltar nesse símile como atos terríveis de violência e bruteza podem passar por apenas distração para esses anjos caídos. Há ainda no símile de Hércules o elemento da dor sofrida por ele, que arranca pinhos pela raiz e lança seu amigo ao mar, como para alívio da dor, talvez mais do que por ira ou vingança.

No **LIVRO II, 943-950**. Símile comparando o início da jornada de Satã para fora do inferno ao voo de um grifo à caça de quem roubara o ouro guardado por ele.

As when a gryphon through the wilderness
With winged course, o'er hill or moory dale,
Pursues the Arimaspián, who by stealth [945]
Had from his wakeful custody purloined
The guarded gold; **so eagerly** the fiend
O'er bog or steep, through strait, rough, dense, or rare,
With head, hands, wings, or feet, pursues his way,
And swims, or sinks, or wades, or creeps, or flies.⁸⁹ [950]

Na mitologia grega, os grifos eram criaturas com bico e asas de águia e corpo de leão. Seres consagrados a Apolo, tinham a missão de proteger seu ouro contra as investidas

⁸⁷ Notas da edição bilingue de Jonas, p. 145, nota 39

⁸⁸ *Com feitos de armas arde o céu por todo. /Uns quais Tifeus mais feros em furor /Fendem rochas e colinas, e o ar montam /Em tufões; mal retém o inferno o frêmito. /Como quando em Ecália, Alcides, rei /Por conquista, provou o pano tóxico /E raízes na dor rasgou aos pinhos /Da Tessália, e do Eta lançou Licas /Ao mar de Eubeia. [...]*

⁸⁹ *Como quando através do ermo o grifo /Com curso alado sobre monte ou morro /Persegue o Arimaspi, que à calada /Lhe roubou à custódia insone o ouro /Oculto: tão voraz demo, por brejo /Ou escarpa, raso, duro, denso, ou raro, /Com cabeça, mãos, asas ou pés segue, /Nada, imerge, passa a vau, voa.*

dos Arimaspos, habitantes dos deserto da Cítia⁹⁰. Como assinala Grimal, os grifos também aparecem situados entre Etíopes e na Índia. Sua representação figura, de modo geral, na arte indo-europeia e nas *Histórias* de Heródoto, aparecem no conjunto dos *mirabilia* do livro III. Heródoto faz a seguinte menção a estes em III, 116:

É sem dúvida no norte da Europa que a maior parte do ouro amarelo parece encontrar-se. Como ele surge, também não posso dizê-lo com exactidão, mas diz-se que o roubam aos grifos uns tais Arimaspos, homens que têm um só olho. Eu cá é que não posso acreditar que existem homens com um só olho, que em tudo o mais sejam da mesma natureza que os outros homens.. Mas de facto os confins do mundo, que circundam o resto da terra, fechando-a em seu interior, parecem ser as regiões que possuem as coisas que nos parecem mais belas e mais raras.⁹¹

Também na *Divina Comédia*, quando concluída a jornada de Dante e Virgílio pelo Inferno e pelo Purgatório, Dante encontra uma carruagem puxada por um grifo no Paraíso Terrestre. Logo depois, Dante se reencontra com Beatriz e eles iniciam sua jornada até o Paraíso. A dificuldade de Satã de sair do inferno (v. 950) também ecoa a passagem do *Purgatório*, no canto IV, vv. 28-33, em que Dante encontra dificuldade em subir a montanha do Purgatório.

4. 3. Símbolos com comparativo de superioridade e símbolos negativos

Muitos símbolos de *Paradise Lost* adotam formas comparativas de superioridade (A é melhor do que B e variantes) e comparações negativas (A não é como B e variantes), ressaltando, também, nesses casos, uma superioridade de um termo sobre outro. Há também combinações dessas duas formas, como será visto, inclusive. De acordo com Ferry, os símbolos de *Paradise Lost* frequentemente tomam a forma de comparações negativas, que insistem em contrastar mais do que assemelhar imagens. Assim, Ferry destaca:

O contraste entre o mundo do narrador refletido nos símbolos e no mundo da pré-história⁹² é o contraste entre unidade e variedade, simplicidade e multiplicidade, ordem e conflito. A sintaxe da comparação negativa afirma a superioridade de um termo para outro,

⁹⁰ Cf. *verbete* Grifos (GRIMAL, 1997 [1951], 188).

⁹¹ Tradução de Maria de Fátima Silva e Cristina Abranches.

⁹² O termo 'prehistory', utilizado por Ferry, diz respeito ao mundo antes da Queda, ou mesmo antes da Criação.

afirma que os exércitos de Satã eram maiores em número e destreza do que quaisquer exércitos lendários em lendas heróicas, que o Éden ultrapassava todos os jardins plantados ou imaginados pelos homens, que Eva era “mais adoravelmente bela / Do que a ninfa das florestas, ou a mais bela deusa fingida” pelos poetas mortais (V, 380-81).⁹³ (FERRY, 1983 [1963] p. 80)

Dessa forma, tanto um quanto outro tipo de comparação busca ressaltar o que há de superior em um dos termos comparados sobre os demais, e quanto mais se engrandece o termo ‘inferior’, maior é a grandeza do que lhe está acima, e é essa a estratégia que se busca demonstrar, por meio dos próximos símiles.

No **LIVRO I, 292-298**. Nesse símile, temos a comparação inicial da lança de Satã ao mais alto pinho, seguida de outras comparações, sendo a última um símile negativo:

His Spear, **to equal which the tallest pine**
Hewn on Norwegian hills, to be the mast
Of some great admiral, **were but a wand**,
He walked with to support uneasy steps [295]
Over the burning marl, **not like those steps**
On Heaven’s azure, and the torrid clime
Smote on him sore besides, vaulted with fire;⁹⁴

A lança, que podia se igualar ao mais alto pinho, talhado para ser o mastro de um navio almirante, agora não passava de um bastão (Jonas traduz ‘wand’ por caduceu) usado para sustentar os passos vacilantes de seu dono, o oposto de quando se encontrava ainda no céu. O símile contrasta a grandeza e a glória de sua origem celeste, ainda não de todo perdida, com a atual situação em que Satã se encontra, como anjo caído, nas regiões inóspitas e desagradáveis do inferno.

⁹³ *The contrast between the narrator’s world reflected in the similes and the world of prehistory is contrast between unity and variety, simplicity and multiplicity, order and conflict. The syntax of the negative comparison asserts the superiority of one term to another, asserts that Satan’s armies were greater in number and prowess than any armies fabled in heroic legend, that Eden surpassed all gardens planted or imagined by men, that Eve was “more lovely fair/Then Wood-Nymph, or the fairest Goddess feign’d” by mortal poets (V, 380-81)*

⁹⁴ *A lança, semelhante a um alto pinho /Talhado em montes noruegueses, mastro /De um navio almirante, um caduceu /A que ele apoiava passos incertos /P’la ardente marga, não como esses passos /No azul do Céu, e o clima abrasador, /Apertando-o na cúpula de fogo.*

No **LIVRO II, 1013-1020**. Símile comparando os apuros de Satã aos de Argo nas rochas ‘pelejantes’ (cf. tradução de Daniel Jonas) ou Ulisses ao voltar da ilha de Circe e optar por Cila ao invés de Caríbdis no estreito de Messina (*Od.*, XII).

Springs like a pyramid of fire
Into the wild expanse, and through the shock
Of fighting elements, on all sides round
Environed wins his way; harder beset
And more endangered than when Argo passed
Through Bosphorus betwixt the jostling rocks,
Or when Ulysses on the larboard shunned
Charybdis, and by the other whirlpool steered.⁹⁵ [1020]

Primeiro, há uma comparação simples de Satã a uma ‘pirâmide de fogo’, que se lança por entre os ‘elementos conflitantes’, cercado por todos os lados, e aí vem o comparativo de superioridade: seus problemas são maiores do que os de Argo ou os de Ulisses, sugerindo um maior ‘heroísmo’ por parte de Satã. Em nota à sua tradução, Jonas (2006) destaca a semelhança entre o episódio dos argonautas e o contexto de *Paradise Lost*: “Jasão e os Argonautas escaparam a custo das ‘rochas pelejantes’, as Simplégades, ou Rochedos Movediços. Na mitologia grega, Argo foi o primeiro a desbravar oceanos e Satã, o primeiro a aventurar-se pelo caos.”⁹⁶ Jonas acrescenta ainda que, assim como os Argonautas foram precedidos por uma pomba, Satã foi precedido pelo poder criativo de Deus, comparado a uma pomba no livro I, v. 21. Além dessas semelhanças, como observado anteriormente, o comparativo de superioridade põe em destaque Satã sobre dois outros personagens, heróis importantes: Argo e Ulisses. Satã não apenas se iguala, mas a eles se sobrepõe.

No **LIVRO IV, 705-711 e 712-719**. Tem-se aqui uma sequência de dois símiles comparativos de superioridade entre o leito de Adão e Eva e os de Silvano/Pã/fauno/ninfa (“In shadier bower more sacred...”) e entre Eva e Pandora (“More lovely than Pandora...”).

[...] In shadier bower [705]
More sacred and sequestered, though but feigned,
Pan or Sylvanus never slept, nor Nymph
Nor Faunus haunted. Here, in close recess,

⁹⁵ Lança-se qual pirâmide de fogo /Ao firmamento hostil, e entre o choque /De elementos guerreiros rodeado /Atalho esculpe ao cerco; em mais talas /E apuro do que Argo quando foi /P’lo Bósforo, p’las rochas pelejantes, /Ou Ulisses quando deu bombordo à fuga /De Caríbdis, e proa a outro pego.

⁹⁶ Cf. Notas de Jonas à tradução portuguesa de *Paradise Lost* (2006), p. 183.

With flowers, garlands, and sweet-smelling herbs,
 Espoused Eve decked first her nuptial bed; [710]
 And heavenly quires the hymenaeal sung
 What day the genial angel to our sire
 Brought her in naked beauty more adorned,
More lovely than Pandora, whom the Gods
 Endowed with all their gifts, and oh too like [715]
 In sad event, when to the unwiser son
 Of Japhet brought by Hermes, she ensnared
 Mankind with her fair looks, to be avenged
 On him who had stole Jove's authentic fire.⁹⁷

Nenhum dos personagens ‘fingidos’, Pã, Silvano, ninfas e faunos, habitantes de bosques, jardins e florestas, jamais dormiram em leito como o de Adão e Eva no Éden. Eva, a mais bela de todas as criaturas, em ‘beleza nua’, mais adorável do que Pandora, a quem os Deuses deram todos os seus presentes, e igual a ela também quanto ao destino da humanidade, maior a beleza e igual a culpa.

No **LIVRO VIII, 470-477**. Símile comparando a beleza de Eva a tudo o que há de belo no mundo.

Under his forming hands a creature grew, [470]
 Man-like, but different sex; **so lovely fair,**
That what seemed fair in all the world, seemed now
Mean, or in her summed up, in her contained
 And in her looks; which from that time infused
 Sweetness into my heart, unfelt before, [475]
 And into all things from her air inspired
 The spirit of love and amorous delight.⁹⁸

Essa é a descrição de Eva feita por Adão, que compara toda a beleza do mundo a ela: tudo o que é belo no mundo agora faz sentido e nela se resume. De acordo com os comentários de Leonard (2000), Alastair Fowler, em sua edição do poema, reconhece nessa passagem um eco da obra do italiano Giambattista Marino, o poema *L'Adone*, de 1623:

⁹⁷ [...] *Em casa /De sombra mais remota e sacra, fictos /Porém, Silvano ou Pã nunca dormiram, /Nem assombraram Fauno ou ninfa. No íntimo /Recesso com grinaldas, flores e ervas /Aromais, ornou Eva o nupcial tálamo, /E o himeneu cantaram no céu coros, /No dia em que a trouxe o genial anjo /A Adão em belo nu mais adornada /Do que Pandora mais bela, a quem Deuses /Todos os dons lhe deram, e, oh, tão próximo /No fim, quando trazida ao filho estulto de Jafê p'la mão de Hermes iludiu /Homens com belos olhos, p'ra vingá-la-se /Em quem roubou de Jove o fogo autêntico.*

⁹⁸ *E sob suas mãos cresceu um ser, /Como homem, não no sexo, mas tão bela, /Tal que o que era no mundo belo era, /Não mais, ou ela o soma, nela todo, /E nas suas feições que me infundiram /Doçura ao coração, nunca sentida, /E do seu ar às coisas inspirou /Sopro de amor e gosto amoroso.*

“Fowler percebe um eco assustador da descrição que Marino fez de Helena: ‘Tão bem a beleza é agregada / Nessa bela face se resume unida, / Tudo o que é belo em todo o mundo / Nela floresce’ (*L’Adone*, II, 173)”.⁹⁹ O uso de “assustador” no comentário de Leonard provavelmente remete ao fato de Helena ter sido a causa da queda de muitos homens, assim como Eva seria, na visão cristã, a causa da corrupção da humanidade.

No **LIVRO IX, 385-396**. Série de comparações de Eva a deusas e outras divindades, sendo Eva superior a todas elas. Tem-se, ao todo, 8 comparações: 1. com ninfa; 2. com oréades; 3. com driade; 4. com o séquito de Délia (Diana); 5. com a própria Délia; 6. com a Palas latina, protetora dos pastores; 7. com Pomona e 8. Ceres:

Thus saying, from her husband's hand her hand [385]
 Soft she withdrew; and, **like a Wood-Nymph light**,
 Oread **or** Dryad, **or** of Delia's train,
 Betook her to the groves; **but Delia's self**
In gait surpassed, and Goddess-like deport,
 Though not as she with bow and quiver armed, [390]
 But with such gardening tools as Art yet rude,
 Guiltless of fire, had formed, or angels brought.
To Pales, or Pomona, thus adorned,
Likest she seemed, Pomona when she fled
 Vertumnus, **or to Ceres** in her prime, [395]
 Yet virgin of Proserpina from Jove.¹⁰⁰

Leonard observa que Porter (*Reading the Classics and Paradise Lost*. 1960, p. iii) percebe uma “forte alusão”, na comparação de Eva a Délia, nos versos 388-9, a Dido, quando, na *Eneida*, I, 498-503, Virgílio a compara à Diana guiando suas oréades à caça:

Como nas margens do Eurotas ou cume do Cinto vistoso
 os coros Diana dirige na dança, seguida de turba
 indescritível de Oréadas; pende-lhe a aljava dos ombros,
 ao avançar; às demais divindades no garbo se exalta:
 indescritível prazer no imo peito a Latona animava:
 tal era Dido no meio dos seus, a ativar o trabalho
 dos operários, ditosa a cuidar do futuro do reino.

⁹⁹ “Fowler hears an ominous echo of Marino’s description of Helen: ‘So well does beauty’s aggregate / In that fair face summed up unite, / Whatever is fair in all the world / Flowers in her’ (*L’Adone* II, 173)”. Cf. notas de Leonard à edição inglesa de *Paradise Lost* (2000, p. 399).

¹⁰⁰ *Com isto, deixa a mão do seu marido / A suave mão, e qual ninfa dos bosques, / Qual óreade ou driade, ou do séquito / Da ágil Délia, se embosca, mas de Délia / Passando o passo, o porte divinal, / Não como ela porém com carcás e arco, / Mas co’artes de jardim que então sem mácula / De fogo mãos fizeram, ou trouxeram / Anjos. Assim a Pales ou Pomona / Se assemelhava mais, esta acossada / Por Vertumno, e a Ceres no seu esmero, / Inda virgem de Jove e de Prosérpina.*

No verso 506, Eva também é comparada a Pomona, deusa das árvores frutíferas, responsável pelo crescimento dos frutos. O deus dos jardins e dos pomares, Vertumno, a cortejava, tomando variegadas formas para seduzi-la, assim como Satã faz com Eva. Nas *Metamorfoses*, livro XIV, vv. 622-77, Ovídio narra a história de Pomona e Vertumno; ela, dita superior a todas as ninfas das árvores; ele, o mais enamorado dela:

[...] Entre as Hamadriades do Lácio
nenhuma cultivou com mais engenho do que ela
os jardins, não houve outra mais atenta aos pomares.
Daí seu nome. Não ama bosques nem rios, ama os campos
e os ramos carregados com a abundância dos frutos.
Não empunha o dardo, mas o podão curvo com que
ora desbasta o que está a mais e orienta luxuriantes
ramos, ora fende a casca e nela insere o garfo,
fornecendo a seiva e um filho estranho. Nem deixa
que a sede sintam e rega com água abundante os sinuosos
filamentos da raiz sequiosa. É esta a sua paixão,
o seu gosto é este. De amor não sente desejo nenhum.

(livro XIV, 622-634)

(...)

Para a possuírem, o que não fizeram os jovens sátiros
dados à dança, os Pãs de cabeça cingida de pinho,
Sileno, sempre mais jovem que os anos tem,
e aquele deus que, com a foice e o falo, assusta
os ladrões! Mas também Vertumno, que em amor
os superava a todos, não era mais feliz que eles.

(livro XIV, 637-642)

A imagem de Vertumno, que se metamorfoseia diversamente¹⁰¹ para seduzir Pomona, pode ainda ser comparada à de Satã, que também assume formas várias ao longo do poema. No livro I, vv. 630-39, Satã se disfarça de querubim para poder obter informações do anjo que guarda o Paraíso sobre a localização do Jardim do Éden; no livro IV, vv. 194-201, se transforma em cormorão, para poder observar o casal humano; ainda no livro IV, vv. 395-408, Satã se junta a um bando de quadrúpedes, assumindo indefinidas formas entre eles, até se transformar em leão e depois em tigre, à espreita da “presa”; mais uma vez, no livro IV, v. 800, Satã, que estava sob a forma de um sapo, a sussurrar no ouvido de Eva

¹⁰¹ *Oh!, quantas vezes, na feição de rude ceifeiro, / num cesto carregou espigas, sendo do ceifeiro imagem perfeita! / Trazia muitas vezes as tēmpora cobertas com feno ainda verde/ e parecia que tinha andado a virar a erva cegada. / Outras vezes, na mão rude, trazia a aguilhada, / de forma a jurar-se que havia solto os bois já estafados./ De podão na mão, era o desfolhador e o podador da vinha./ Carrega uma escada, julgar-se-ia que colhia fruta./ Com a espada na mão, era soldado. De cana na mão, era pescador./ Por fim, por meio de tantos disfarces, encontrou, às vezes/ um modo de se aproximar para desfrutar do prazer da beleza amada. (Met., XIV, vv. 643-654).*

adormecida, retorna à sua forma original ao ser tocado pela lança do anjo Ituriel; no livro IX, v. 75, Satã surge em bruma, emergindo do rio ao pé da árvore da vida; finalmente, no livro IX, vv. 179-182, Satã toma a forma de fumaça negra para poder possuir o corpo de uma serpente adormecida, serpente que, posteriormente, seduzirá Eva.

No **LIVRO IX. 504-10**. Símbolos negativos referindo-se à superioridade da serpente sobre outras figuras míticas que vão sendo enumeradas.

[...] **never since of serpent-kind**
Lovelier, not those that in Illyria changed, [505]
Hermione and Cadmus, **or** the god
In Epidaurus; **nor** to which transformed
Ammonian Jove, **or** Capitoline, was seen;
He with Olympias; this with her who bore
Scipio, the heighth of Rome.¹⁰² [510]

Cadmo (verso 506), lendário fundador de Tebas, foi transformado em serpente pelos deuses quando, ao fim da vida, se retirou para Ilíria com sua esposa Hermione após deixar seu reino. Hermione, ao acariciar seu corpo metamorfoseado, também se transforma em serpente (cf. *Met.* IV, 563ss.). O deus em Epidauro (versos 506-7) é Esculápio, o deus da cura. Esculápio sai de seu templo, em Epidauro, sob a forma de serpente em direção a Roma, para acabar com uma praga que lá ocorria (cf. *Met.* XV, 622-744). Como Satã, o deus era ‘ereto’ (v. 674), tinha ‘crista’ (v. 699) e ‘deslizava dobra acima de dobra’ (v. 721). Sobre Jove amonita (v. 508), Plutarco relata que Filipe II, rei da Macedônia, encontrou sua esposa Olímpia na cama com uma serpente. O oráculo de Delfos identificou a serpente com o deus Jove amonita. A Olímpia histórica, de acordo com o historiador Peter Green, de fato mantinha cobras de estimação em sua cama.¹⁰³ De acordo com Leonard, Tito Lívio e outros historiadores relatam que Capitoline (v. 508-510) assumiu a forma de serpente para conceber Cipião, general romano que derrotou Aníbal, dando fim à Segunda Guerra Púnica.

No **LIVRO IX, 516-522**. Símbolo comparativo de superioridade: os animais do Éden são mais obedientes ao chamado de Eva do que os animais transformados por Circe ao desta:

¹⁰² [...] *Jamais de então serpe houve /Mais formosa, nem mesmo as que em Ilíria /Transformaram Hermione e Cadmo, ou mesmo /O deus em Epidauro; nem aquela /Que usou Capitoline, ou Jove amônio, /Este co’Olímpia, aquele co’a que à luz /Deu Cipião, a glória de Roma.*

¹⁰³ Cf. notas de Leonard, 2000, p. 409.

[...] of his tortuous train
 Curled many a wanton wreath in sight of Eve,
 To lure her eye; she, busied, heard the sound
 Of rustling leaves, but minded not, as used
 To such disport before her through the field, [520]
 From every beast; **more duteous at her call,**
Than at Circean call the herd disguised.¹⁰⁴

‘Herd disguised’, que Jonas traduz por ‘bando transformado’, pode ser tomado como uma referência explícita aos companheiros de Odisseu, vítimas de Circe, em *Odisseia*, X, v. 238ss¹⁰⁵, a quem ela transformou em porcos rastejantes.

No **LIVRO X, 300-311**. Símile comparando a ponte infinita construída por Pecado e Morte à ponte sobre o Helesponto, construída por Xerxes¹⁰⁶ (“So, if great things to small may be compared....”).

[...] and the mole immense wrought on [300]
 Over the foaming deep high arched, a bridge
 Of length prodigious joining to the wall
 Immovable of this now fenceless world
 Forfeit to Death; from hence a passage broad,
 Smooth, easy, inoffensive down to hell. [305]
So, if great things to small may be compared,
 Xerxes, the liberty of Greece to yoke,
 From Susa his Memnonian palace high
 Came to the sea, and over Hellespont
 Bridging his way, Europe with Asia joined, [310]
 And scourged with many a stroke the indignant waves.¹⁰⁷

¹⁰⁴ Ágil mudava a cauda tortuosa, /Sensuais festões frisando à vista de Eva, /P’ra atraí-la. Ouviu ela a folhagem /Ciciar, mas não fez caso, de habituada /A diversões assim por todo o campo, /De animais mais submissos ao se mando /Do que ao de Circe o bando transformado.

¹⁰⁵ [...] à bebida, assim feita, em seguida mistura/ droga funesta, que logo da pátria os fizesse esquecidos./ Tendo-lhes dado a mistura, e depois que eles todos beberam,/ com uma vara os tocou, e, sem mais, os meteu na pocilga./ Tinham de porcos, realmente, a cabeça, o grunhido, a figura/ as cerdas grossas [...] lançando-lhes/ Circe bolotas, azinhas e frutos que dá o pilriteiro, para comerem, quais porcos que soem no chão rebolcar-se.

¹⁰⁶ Cf. Heródoto, *Histórias*, livro VII; Lucano, *Farsália* II.

¹⁰⁷ Ao inferno firmaram esse molhe /Em arco imenso sobre o pego espúmeo, /Qual ponte infinda ao muro fixo unindo-se /Deste mundo indefeso, pela morte /Arrestado; daqui passagem ampla /Inofensiva, fácil, para o inferno. /Assim, se o muito ao pouco se compara, /Xerxes, p’ra subjugar a Grécia livre, /Do palácio memnônio lá em Susa /Veio ao mar, e por ponte abrindo via /Sobre o Helesponto à Ásia trouxe a Europa, /E a açoites doutrinou o mar colérico.

Aqui, não há o uso dos comparativos de superioridade antes vistos (*mais...do que..., melhor... que..., maior...que...*), mas uma expressão bem clara e contrastante semanticamente entre os termos: “if **great** things to **small** may be compared” (v.306). No entanto, o que Milton chama de ‘pequeno’ é a ponte sobre o Helesponto, o que torna esse símile bastante interessante em sua construção. Outro ponto que nos chama atenção é a semelhança de motivos: Pecado e Morte constroem a ponte entre o inferno e a terra para subjugar a humanidade, assim como Xerxes constrói a ponte sobre o Helesponto para poder avançar contra os gregos, rompendo a fronteira natural do mar, planejando derrotá-los. Pecado e Morte pretendem unir inferno e terra; Xerxes, Europa e Ásia. Pecado e Morte serão vencidos na ocasião da vinda de Cristo, assim como Xerxes é derrotado na batalha de Salamina (478 a. C).

No **LIVRO XI. 208-220**. Sequência de símiles negativos, comparando a visão gloriosa de Adão a outras visões em diferentes episódios bíblicos: “Not that more glorious...nor...”

He erred not; for by this the heavenly bands
 Down from a sky of jasper lighted now
 In Paradise, and on a hill made halt; [210]
 A glorious apparition, had not doubt
 And carnal fear that day dimmed Adam's eye.
Not that more glorious, when the angels met
 Jacob in Mahanaim, where he saw
 The field pavilioned with his guardians bright; [215]
Nor that, which on the flaming mount appeared
 In Dothan, covered with a camp of fire,
 Against the Syrian king, who to surprise
 One man, assassin-like, had levied war,
 War unproclaimed. [...] ¹⁰⁸ [220]

Como esclarece Leonard em suas notas (2000, p. 435), Jacó dá o nome de ‘Mahanaim’ (v. 214) ao lugar onde viu um exército de anjos (*Gênesis* 32, 1-2). O rei da Síria (vv. 216-20) cerca a cidade de Dotan na tentativa de capturar Eliseu, um influente profeta. O servo de Eliseu se amedronta ao ver as carruagens e cavalos sírios, e então o profeta roga a

¹⁰⁸ Não errou, pois agora a corte célica /De um céu de jaspe apeou no Paraíso, /E num monte fez Alto!, numa visão /Gloriosa, não toldasse o medo humano /E a dúvida o espírito de Adão. /Nem tão gloriosa foi quando anjos viram /Jacó em Maanaim, onde um campo /Viu armado com guardas reluzentes; /Nem aquele que veio ao monte flâmico /Em Dotan, num fogoso acampamento, /Contra o rei sírio, o qual para surpreender /Um homem, à maneira de assassinos, /Fez guerra sem anúncio.

Deus, pedindo que lhe abra os olhos. Por trás da montanha o servo vê centenas de cavalos e carruagens de fogo (*II Reis* 6, 17).

4.3.1. Símbolos combinados

No **LIVRO VI, 344-353**. Combinação de símiles negativos e comparativo de superioridade entre corpos espirituais e corpos humanos:

Yet soon he healed; for Spirits that live throughout
Vital in every part, **not as** frail man [345]
In entrails, heart of head, liver or reins,
Cannot but by annihilating die;
Nor in their liquid texture mortal wound
Receive, **no more than** can the fluid air:
All heart they live, all head, all eye, all ear, [350]
All intellect, all sense; and, as they please,
They limb themselves, and color, shape, or size
Assume, **as likes them best**, condense or rare.¹⁰⁹

Nesses versos, Rafael explica a Adão a essência dos anjos: corpos espirituais que, diferentemente dos homens, não morrem senão por aniquilação, nem podem ser atingidos por armas mortais, não mais do que podem receber ar fluido, de modo que armas mortais os atingem tanto quanto o ar, e podem assumir a forma que quiserem -- o que explicaria as metamorfoses de Satã e de Rafael, que serão vistas no item 4.4.

No **LIVRO VIII, 596-606**. Combinação de símile negativo com comparativo de superioridade, entre o comportamento e ações de Eva a seu corpo exterior.

Neither her outside formed so fair, **nor** aught
In procreation common to all kinds,
(Though **higher** of the genial bed by far,
And with mysterious reverence I deem,) [600]
So much delights me, as those graceful acts,
Those thousand decencies, that daily flow
From all her words and actions mixed with love
And sweet compliance, which declare unfeigned
Union of mind, or in us both one soul;

¹⁰⁹Logo sarou; que espíritos que vivem/Por todo vitais, não como homens frágeis/De entranhas, coração, cabeça, fígado,/Rins, não morrem senão por extinção;/Nem na textura líquida lesão/Sofrem mortal, não mais do que o ar fluido:/Cabeça, coração, olhos, orelhas,/Intelecto, sentidos, um só são,/E a gosto adaptam membros, forma, porte,/Cor, como lhes convém ,raros ou densos.

Harmony to behold in wedded pair [605]
More grateful than harmonious sound to the ear.¹¹⁰

Aqui, o exterior de Eva não pode ser comparado ao que há em seu interior, embora o poema exalte, em muitas ocasiões, a beleza exterior de Eva, nem na procriação é como as demais criaturas, sendo a união entre o casal, união de uma só alma, ‘More grateful than harmonious sound to the ear.’ (v. 606).

No **LIVRO XI, 6-14**. Combinação de símile negativo e comparativo de superioridade entre as orações de Adão e Eva e as de Deucalião e Pirra:

[...] which the Spirit of prayer
Inspired, and winged for Heaven with speedier flight
Than loudest oratory: Yet their port
Not of mean suitors; **nor important less**
Seemed their petition, **than when** the ancient pair [10]
In fables old, less ancient yet than these,
Deucalion and chaste Pyrrha, to restore
The race of mankind drowned, before the shrine
Of Themis stood devout.¹¹¹

O sintagma ‘com o Espírito de oração’ (v. 6) se assemelha à passagem de *Romanos* 8, 26: ‘Desse modo, vem o Espírito em socorro de nossa fraqueza, pois nem sabemos o que convém pedir. É o próprio Espírito que intercede com insistência por nós, com gemidos que não se exprimem’. Por serem inspiradas pelo Espírito, as orações de Adão e Eva são superiores às de Deucalião e Pirra. Deucalião, uma espécie de Noé dos gregos antigos, junto à sua esposa, Pirra, sobreviveram a um dilúvio construindo uma arca. Eles então rogaram a Têmis, deusa da justiça, que lhes disse para restaurar a humanidade, ao jogar pedras para trás de si. Tais pedras se tornaram homens e mulheres, como se lê em Pseudo-Apolodoro (*Biblioteca* I, 7-9).

¹¹⁰ *Nem dela a bela forma, nem o que é/Procriação, comum a toda a espécie/(Embora ao genial leito mais se ajuste,/P’lo qual guardo um respeito de mistérios)/Tanto me aprazem como as ações gráceis./O decoro que a centos lhe flui diário/Das palavras e ações com amor mistas/E concórdia gentil, que pura prova/Em nós uma lama só, em uma mente;/Harmonia p’ra ver em par casado/mais grata do que a ouve em sons o ouvido.*

¹¹¹ *[...]e ao céu levavam asas/Mais ágeis que oratória a mais sonora:/Mas não era seu porte mendicante,/Nem menos importante a petição,/Perante o par ancião das velhas fábulas,/Menos ancião, porém, a casta Pirra/E Deucalião, quando ante o altar de Têmis/Pediram p’la submersa humanidade.*

4. 4. Símbolos com metamorfose

Em *Paradise Lost*, há personagens que se metamorfoseiam: Satã, notadamente, como um ardil, para conseguir se infiltrar no Éden, enganar os anjos guardiões e atingir o objetivo de seduzir Eva. Há metamorfose também do anjo Rafael, enviado para alertar Adão e Eva do perigo da desobediência. Milton combina, em alguns casos, a metamorfose com o símbolo, casos que podem ser considerados símbolos literais, uma vez que a comparação dá lugar à transformação, ora de forma nítida, ora de forma ambígua, e é esse o grande artifício: por meio de uma gradação, que vai do figurativo, mais próximo do símbolo, ao literal, mais próximo da metamorfose, ou vice-versa, Milton constrói as cenas em que a transformação pode ser mais aguçadamente notada. Assim, tais tipos de símbolos podem ser observados:

No **LIVRO IV, 395-408**. Satã se infiltra entre um bando de quadrúpedes, transformando-se ora em leão, ora em tigre, para se aproximar da sua ‘presa’: o imaculado casal do Éden.

Then from his lofty stand on that high tree [395]
Down he alights among the sportful herd
Of those four-footed kinds, **himself now one,**
Now other, as their shape served best his end
Nearer to view his prey, and, unespied,
To mark what of their state he more might learn, [400]
By word or action marked. About them round
A lion now he stalks with fiery glare;
Then as a tiger, who by chance hath spied
In some purlieu two gentle fawns at play,
Straight couches close, then, rising, changes oft [405]
His couchant watch, **as one who chose his ground,**
Whence rushing, he might surest seize them both,
Griped in each paw: [...]¹¹²

Infiltrado entre os quadrúpedes, Satã assume formas indefinidas, ‘ora um, ora outro’ (vv. 397-98), depois, como leão, e ainda, como tigre, forma que encerra a sequência de transformações, fechando o trecho com o símbolo de um predador à espreita de sua presa,

¹¹² *Então do altivo posto de alta árvore /Desce e pousa entre álacres manadas /De quadrúpedes, e é um destes cá, /E um de outros lá, consoante a forma própria /A servir seu fim, próximo da presa, /Discreto p’ra saber mais do seu estado /Por palavra ou ação: em torno deles /Já à espreita um leão de olhos de fogo, /Depois um tigre, o qual sem querer notou /Num alfoz dois gentis enhos brincando; /Logo se aninha ao pé, e em pé amiúde /Muda a aninhada ronda, como aquele /Que o solo lê de onde ágil mais os tome /Presos p’las patas.*

semelhante à passagem bíblica lida em *I Pedro* 5, 8: “Sejam sóbrios, vigiem! Porque o inimigo de vocês, o diabo, está rodeando, rugindo como leão, buscando a quem devorar.”

No **LIVRO IV, 810-821**. Na forma de sapo, ao ser tocado pela lança de um anjo, Satã retorna, com o susto, à sua forma de anjo caído.

Him thus intent Ithuriel with his spear [810]
Touched lightly; for no falsehood can endure
Touch of celestial temper, but returns
Of force to its own likeness: Up he starts
Discovered and surprised. **As when a spark**
Lights on a heap of nitrous powder, laid [815]
Fit for the tun some magazine to store
Against a rumored war, the smutty grain,
With sudden blaze diffused, inflames the air;
So started up in his own shape the Fiend.
Back stepped those two fair angels half amazed
So sudden to behold the grisly king ¹¹³

Satã, que estava sob forma de um sapo a sussurrar aos ouvidos de Eva adormecida, ao ser tocado pela lança do anjo Ituriel, volta à sua forma de anjo decaído. A cena é descrita em um símile que compara a reação de Satã ao voltar à sua forma a uma faísca que cai em ‘pólvora nitrosa’ (na tradução de Jonas) e incendeia o ar. Tem-se aqui, primeiro, a metamorfose, depois o símile que a descreve, num movimento contrário ao que se tem, por exemplo, quando Rafael se transforma em uma fênix (como será visto a seguir, no livro V, v. 271 ss), talvez porque, nesse caso, ao invés de se transformar em algum ser, Satã faz o movimento de *retorno* à sua forma original.

No **LIVRO V, 271-287**. Comparação dupla de Rafael à Fênix; sequência de símiles para descrever a forma e a vestimenta do anjo.

[...] **to all the fowls he seem**

A phoenix, gazed by all as that sole bird,
When, to enshrine his relics in the sun's
Bright temple, to Egyptian Thebes he flies.
At once on the eastern cliff of Paradise [275]
He lights, **and to his proper shape returns**

¹¹³ [...] *Dá-lhe lança leve /Ituriel, que a falsidia não impugna /Toques de etérea têmpera, antes volta /Por força à semelhança de si: pula /Descoberto e perplexo. Qual faísca /Que em monte cai de pólvora nitrosa, /Contra rumor de guerra, que estalada /Súbita inflama o ar co’o grão trigueiro: /Assim simil a si de pé se pôs. /Recuaram num assombro os belos anjos /P’lo súbito vislumbre do rei hórrido.*

A Seraph winged: Six wings he wore, to shade
 His lineaments divine; the pair that clad
 Each shoulder broad, came mantling o'er his breast
 With regal ornament; the middle pair [280]
 Girt like a starry zone his waist, and round
 Skirted his loins and thighs with downy gold
 And colors dipped in Heaven; the third his feet
 Shadowed from either heel with feathered mail,
 Sky-tinctured grain. Like Maia's son he stood, [285]
 And shook his plumes, that heavenly fragrance filled
 The circuit wide. [...] ¹¹⁴

A primeira comparação/descrição é feita pela ótica das demais aves, que a confundem com o pássaro mítico. Se o verso aparecesse isolado, não se diria que se trata de um símile; entretanto, na segunda comparação tem-se a certeza de que é um símile, que revela detalhes sobre o mito da Fênix: ‘to all the fowls he seems a phoenix...as the sole bird...’. A descrição segue até o verso 274, e o símile da Fênix se encerra. A metamorfose se torna clara então nos versos 275 e 276: ‘At once on the eastern cliff of Paradise/ He lights, and to his proper shape returns/ A seraph winged [...]’. Nesses versos, o anjo retorna à sua forma, e temos aí também uma sequência de símiles (277-287) para descrever a forma e a vestimenta do anjo: (1) seu manto como um manto de ornamento real; (2) seu cinto como cinto de ornamento estelar; (3) sua aparência de Mercúrio/Hermes, mensageiro dos deuses: ‘with regal ornament...like a starry zone...Like Maia’s son’. A alusão ao filho de Maia, Hermes, aqui, pode ser relacionada à passagem da *Odisseia* em que Hermes visita Odisseu, no canto X, v. 275ss, para alertá-lo e lhe dar proteção contra os encantos de Circe. Na *Eneida* IV, 318-340, Mercúrio tem a missão de encorajar Eneias a abandonar Dido e Cartago, para cumprir seu destino de fundador de um império. Pode-se também relacionar esta passagem aos alertas de Rafael sobre a beleza de Eva, em VIII, 560-594.

No **LIVRO IX. 179-191**. Satã toma a forma de fumaça para poder possuir o corpo de uma serpente adormecida.

So saying, through each thicket dank or dry,
Like a black mist low-creeping, he held on [180]
 His midnight-search, where soonest he might find

¹¹⁴ [...] o dão como fênix /As aves, que a contemplam, como a ave /Que a depor as relíquias no áureo templo /Do sol à egípcia Tebas leva o voo. /No penhasco oriental do Paraíso /Logo pousa, e à forma própria volta /O alado serafim: seis asas tinha, /A abater as feições de deus; um par /P’los ombros vinha ao peito como um manto de ornamento real, medial cingia-o /um outro como um cinto estelar, de orlas /Nos ombros e quadris com sedoso ouro /E tintas celestiais, e os calcanhares /Cobriam-no o outro par com escâneas penas /A grã azul do céu. Como de Maia /O filho, sacudiu plumas que odores /Do céu deu à amplidão.

The serpent; him fast-sleeping soon he found
 In labyrinth of many a round self-rolled,
 His head the midst, well stored with subtle wiles:
 Not yet in horrid shade or dismal den, [185]
 Nor nocent yet; but, on the grassy herb,
 Fearless unfeared he slept: **in at his mouth**
The devil entered; and his brutal sense,
 In heart or head, possessing, soon inspired
 With act intelligential; but his sleep [190]
 Disturbed not, waiting close the approach of morn.

Assim como nos demais exemplos apresentados neste subcapítulo, inicialmente em um símile que compara Satã à fumaça de uma combustão lenta, a metamorfose se prova pela sucessão de acontecimentos: de que outra maneira Satã poderia entrar pela boca da serpente senão pela mudança de forma? Assim, temos a metamorfose de seres e também o símile: tenor e veículo se fundem, em uma comparação literal.

4. 5. Símbolos com prolepse

De acordo com Leonard (2013), o primeiro autor a atribuir a Milton a função da prolepse em alguns de seus símiles é James Whaler (1931), que, por sua vez, aponta: “Milton é o primeiro poeta épico a adicionar ao símile a função da prolepse.”¹¹⁵ O símile proléptico, segundo Whaler, é aquele que antecipa um evento na fábula. Para Whaler, como um recurso narrativo definido, a função de antecipação por meio do símile parece ser distintiva em Milton, apesar de ocorrer esporadicamente nos clássicos, como por exemplo em passagens da *Iliada* (XVI, 752-753; XXII, 410-411), das *Argonáuticas* (III, 656-663; IV, 460-461; IV, 1062-1065) e da *Eneida* (VI, 310-312). Whaler afirma que cada instância de ocorrência dessa função em Milton requer análise e comentário em separado.¹¹⁶ Seus exemplos incluem o símile de Leviatã, no livro I; o de Proserpina, no livro IV; e o símile que compara Adão e Eva a Júpiter e Juno, também no livro IV, entre outros. A maioria das antecipações acontecem em relação à Queda, apontando, em primeiro lugar, Satã, como o grande pivô do pecado, e, em segundo, Eva, como a sedutora que leva Adão a pecar com ela. Na esteira de Whaler, observam-se:

No LIVRO I. 197-209. Símile de Leviatã

¹¹⁵ “Milton is the first epic poet to add to simile the function of prolepsis” Cf. Whaler (1931, p. 1034).

¹¹⁶ “[...]In each instance of its occurrence in Milton it is subtle enough to deserve separate analysis and comment.” (WHALER, 1931, p. 1036).

As whom the fables name of monstrous size,
 Titanian, *or* Earth-born, that war's on Jove,
 Briareos or Typhon, whom the Den
 By ancient Tarsus held, **or** that sea-beast [200]
 Leviathan, which God of all his works
 Created hugest that swim the Ocean stream:
 Him haply slumbering on the Norway foam
 The Pilot of some small night-foundered skiff,
 Deeming some island, oft, as sea-men tell, [205]
 With fixed anchor in his scaly rind
 Moors by his side under the lee, while night
 Invests the sea, and wished morn delays:
So stretched out huge in length the Arch-fiend lay¹¹⁷

A comparação de Satã a vários monstros mitológicos e finalmente a Leviatã, o grande monstro dos mares, que o piloto de um barco pode confundir com uma ilha, sugere o seu caráter enganoso, a aparência de segurança e a realidade contrastante e obscura da derrota deste e a sedução do homem (vv. 215-219), anunciada já no primeiro livro do poema. Para Whaler, o tamanho ('monstrous size', verso 197) de Leviatã é menos importante do que sua dissimulação: o monstro é confundido com uma ilha, algo que a princípio pode parecer seguro para quem viaja no mar, para depois se revelar tal como é. A cena apresentada no símile é uma antecipação daquela que será vista no livro IX, quando Eva é enganada pela serpente/Satã, da mesma forma que o piloto do barco ao confundir o monstro marinho com uma ilha, a ponto de nele atracar. Whaler cita algumas analogias da tradição patrística e medieval para mostrar a figura de Leviatã associada a Satã, como um enganador intencional (WHALER, 1931 p. 1050).

No **LIVRO I, 769-776**. Símile comparando os anjos caídos reunidos em conselho a abelhas na primavera.

[...] As bees
 In spring time, when the sun with Taurus rides,
 Pour forth their populous youth about the hive [770]
 In clusters; they among fresh dews and flowers

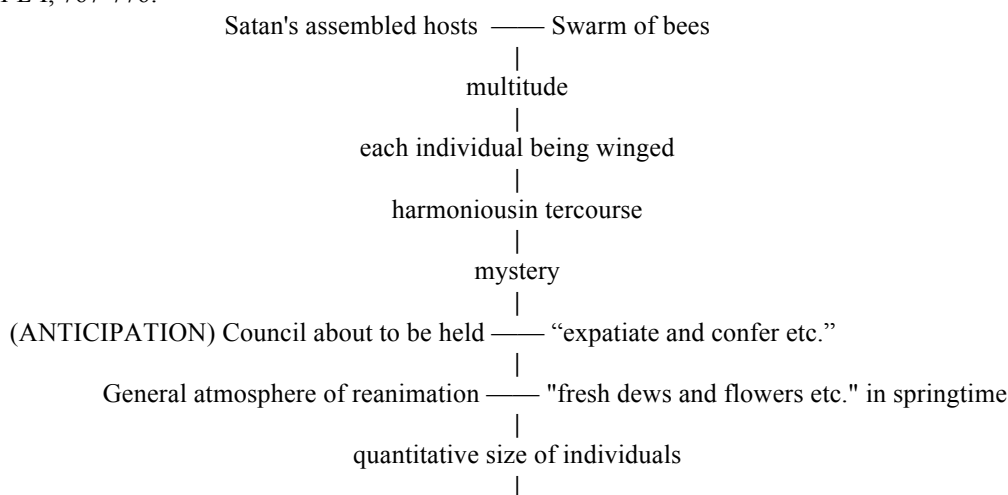
¹¹⁷ *Como o que chamam fábulas de monstro, /Titânico ou gigante, dos que armaram /Contra Júpiter, Briareu ou Tifeu, /O da caverna em Tarso, ou da besta / Dos mares Leviatã, que Deus de todos /Os que cursam oceanos fez maior: /Ele no sono da espuma da Noruega /O piloto de um esquife entrevado /Julga às vezes ilha, contam marujos, /E com âncora fixa nas escamas /Atraca a sotavento, quando a noite /Cerca o mar, e a manhã sonhada atrasa: /Alongado o imenso arcanjo mau /Nos grilhões do lago folhão, não mais /Erguera a cerviz, mas isso a vontade /E alto favor do Céu que tudo rege /Deixou à solta aos seus negros desígnios, /Que p'los recalcitrantes crimes viesse /Sobre si maldição, ao intentar /Mal p'ra outros, e visse enraivecido /Como o seu mal apenas promovera /Um bem infindo, graça e mercê vistas /No homem que tentou, contudo nele /Aguda confusão, ira e vingança.*

Fly to and fro, or on the smoothed plank,
 The suburb of their straw-built citadel,
 New rubbed with baum, **expatiate and confer**
 Their state affairs. So thick the aerie crowd [775]
 Swarmed and were straitened; [...] ¹¹⁸

Em uma interpretação em prosa do esquema proposto por Whaler para análise desse símile ¹¹⁹, tem-se: os sequazes de Satã reunidos em assembleia são comparados ao enxame de abelhas, com os pontos em comum: a multidão de seres reunidos; indivíduos com asas; comunicação harmoniosa; mistério. Primeira antecipação: o conselho ainda não iniciado equivale a ‘expatiate and confer/Their state affairs’ (versos 774 e 775), que Jonas traduz por “discutem digressivos/Questões de estado”. A atmosfera geral de reanimação equivale a ‘fresh dews and flowers’ (verso 771), traduzido por Jonas “a molhada flor e a orvalhada” na primavera. Outro ponto em comum é o volume quantitativo de indivíduos. Segunda antecipação: a sugestão dessa homologia (grande volume de indivíduos, referido por vezes em expressões nessa passagem, tais como: ‘Pour forth their populous youth about the hive/ In clusters’, vv. 770-71; ‘So thick the aerie crowd/ Swarmed and were straitened’, versos 775-776) ¹²⁰ prepara para a cena de transformação a seguir (versos 777-780: “Behold a wonder! they but now who seemed /In bigness to surpass Earth’s giant sons /Now less than

¹¹⁸ [...] *Como abelhas vernais, quando o sol monta /Touro, vazam copiosa prole das silhas;/Entre a molhada flor e a orvalhada /Voam p’ra aqui e p’ra ali, ou no tabuão, /Subúrbio do fortim feito de palha, /Nádio de unção, discutem digressivos /Questões de estado. Assim se avolumava /E estreitava o enxame; [...]*

¹¹⁹ “In PL I, 767-776:



(ANTICIPATION) Suggestion of this homology prepares for the following transformation scene; and, better than the two succeeding similes, helps us to imagine infinite hordes within one structure.” (WHALER, 1931, p. 1051)

¹²⁰ *vazavam copiosa prole das silhas; Assim se avolumava/ E estreitava o enxame*

smallest dwarfs, in narrow room/ Throng numberless.[...]”¹²¹ e ajuda a imaginar hordas infinitas concentradas em um só lugar.

No **LIVRO III, 431-441**. Símile comparando a procura de Satã aos seres humanos à caça de um abutre de Imaus à sua presa.

As when a vulture on Imaus bred,
Whose snowy ridge the roving Tartar bounds,
Dislodging from a region scarce of prey
To gorge the flesh of lambs or yeanling kids
On hills where flocks are fed, flies toward the springs [435]
Of Ganges or Hydaspes, Indian streams;
But in his way lights on the barren plains
Of Sericana, where Chineses drive
With sails and wind their cany wagons light:
So on this windy sea of land, the fiend [440]
Walked up and down alone bent on his prey¹²²

Este símile, além de possuir múltiplas correspondências, também antecipa acontecimentos. Satã é o abutre; Caos ou o inferno, Imaus; convexo do mundo são os planos da Sericana, expostos ao vento; a Terra, as montanhas; Adão e Eva são os recém-nascidos, inocentes. A partir dessas múltiplas correspondências, é construída a prolepse. De acordo com Leonard, “a comparação com o abutre coloca uma sombra proléptica sobre as vítimas pretendidas de Satã, que ainda não estão mortas, mas logo serão ‘mortas em pecados’ (III, 233)”.¹²³ Leonard comenta ainda que, após a Queda, esta passagem é “atualizada”, quando se tem outro símile com a figura do abutre, desta vez descrevendo a Morte, bem como o pecado, no Livro X, 272-81:

So saying, with delight he snuffed the smell
Of mortal change on earth. **As when a flock
Of ravenous foul**, though many a league remote,
Against the day of battle, to a field,
Where armies lie encamped, come flying, lured

¹²¹ *Vede e pasmai! aqueles que na altura /Passam da Terra seus gigantes filhos, /Menos que anões agora, entre anões, múltiplos/No aperto da divisão.[...]*

¹²² *Como quando um abutre de Imaus, /cujo auge algente fixa o errante Tártaro, /Evadindo-se de onde há pouca presa /P'ra atulhar-se com tenro anho em montes /Onde rebanhos pascem, voa às fontes /Do Ganges ou Hidaspes, águas indicas; /Porém no curso pousa nos nus plainos /De Sericana, onde à vela e vento /Chineses os seus trens de bambu guiam: /Neste ventoso mar de terra andou /Cá e lá o demônio só à presa.*

¹²³ *“The comparison to a vulture casts a proleptic shadow over Satan’s intended victims, who are not dead yet, but will be soon ‘dead in sins’ (III, 233)” (LEONARD, 2013 p. 347)*

With scent of living carcasses **designed**
For death, the following day, in bloody fight.
 So scented the grim feature, and upturned
 His nostril wide into the murky air,
 Sagacious of his quarry from so far.¹²⁴

No LIVRO IV. 268-287. Símile de Prosérpina:

[...] **Not that fair field**
Of Enna, where Prosérpin gathering flowers,
 Herself a fairer flower by gloomy Dis [270]
 Was gathered, which cost Ceres all that pain
 To seek her through the world; **nor that sweet grove**
 Of Daphne by Orontes, **and** the inspired
 Castalian spring, might with this Paradise
 Of Eden strive; **nor that** Nyseian isle [275]
 Girt with the river Triton, where old Cham,
 Whom Gentiles Ammon call and Libyan Jove,
 Hid Amalthea, and her florid son
 Young Bacchus, from his stepdame Rhea's eye;
Nor where Abassin kings their issue guard, [280]
 Mount Amara, though this by some supposed
 True Paradise under the Ethiop line
 By Nilus' head, enclosed with shining rock,
 A whole day's journey high, but wide remote
 From this Assyrian garden, where the Fiend [285]
 Saw, undelighted, all delight, all kind
 Of living creatures, new to sight, and strange
 Two of far nobler shape, erect and tall,
Godlike erect, with native honor clad
 In naked majesty **seemed** lords of all: [290]
 And **worthy seemed**; for in their looks divine
 The image of their glorious Maker shone,
 Truth, wisdom, sanctitude severe and pure,
 Severe, but in true filial freedom placed¹²⁵ [295]

¹²⁴ Dizendo, com prazer fungou da terra /O odor da mortal sorte. Como quando /Um bando de aves ávidas p'lo dia /Da batalha longínquas milhas faz /E às acampadas tropas se dirige, /No engodo do odor vivo de carcaças /Que no dia seguinte em sanguinário /Gume hão de morrer. E isto a forma crua /Que cheirou, e narinas ergueu largas /No ar brumal, sentindo presa ao longe.

¹²⁵ Nem de Etna o belo chão, onde Prosérpina /Colhendo flores flor melhor p'lo negro /Dis foi colhida, que a Ceres custou /Dores de correr mundo; nem o bosque /De Dafne ao pé do Orontes, e a inspirada /Nascente de Castália, o Paraíso /Do Éden igualariam; nem a ilha /Pelo rio Tritão cingida, Nisa, /Onde Cão, a quem libio Jove ou Ámon /Gentios chamam, escondera Amaltheia /E o róseo barco a Reia, a madrastra. /Nem onde guardam filhos reis etíopes, /O Monte Amara, mesmo que alguns creiam /O Paraíso lá sob a abissínia /Linha, às fontes do Nilo, de áurea rocha /Recluso, um dia inteiro de subida, /Mas longe deste assírio jardim, cá /Onde o mau ressabiou todo o sabor, /Toda a sorte de vida nova e estranha: /Duas das mais distintas formas, altas /E eretas, como Deus, com honra indígena /Vestidas em nudez real de tudo /Pareciam reis, e dignos, pois nos rostos /Divina a imagem tinham do criador, /Verdade, sabedoria, santidade /Pura e grave, mas posta em liberdade /Filial; no homem dá a autoridade.

Neste símile, com múltiplas correspondências, a mais importante delas, para o efeito da prolepse, é a primeira: nem Prosérpina, ao colher flores, é tão bonita quanto Eva no Jardim do Éden. Aqui, o símile é construído com comparações negativas. Leonard afirma que Whaler é o primeiro estudioso a notar a correspondência entre Prosérpina e Eva: assim como a primeira, raptada por Plutão ou Dis, a segunda será retirada do Jardim por conta do pecado; ambas são, ainda, como a flor que, após colhida, fenece. Prosérpina será obrigada a viver no submundo; Eva morrerá em pecado, após comer o fruto proibido.

No **LIVRO IV, 497-502**. Símile de Júpiter e Juno

[...] he in delight [497]
Both of her beauty, and submissive charms,
Smiled with superior love, **as** Jupiter
On **Juno smiles, when** he impregns the clouds [500]
That shed Mayflowers; and pressed her matron lip
With kisses pure.¹²⁶

Whaler percebe aqui uma alusão à *Iliada*, XIV, v. 280ss, em que Zeus e Hera fazem amor dentro de uma nuvem dourada. Na verdade, Newton (1749) e Pope, em sua tradução da *Iliada* (1715-20), já haviam notado tal alusão, como afirma Leonard, mas é Whaler quem proporá nova interpretação. Outros comentadores haviam anteriormente discutido sobre a intensidade do amor e dos abraços, ignorando o fato de que Hera seduz Zeus para induzi-lo ao sono e assim conseguir interferir na guerra entre gregos e troianos, sem que o marido atrapalhe seus planos. Para Whaler, esse pequeno detalhe é o ponto principal da alusão de Milton, uma vez que a sedução de Júpiter por Juno é proléptica à sedução de Adão por Eva. De acordo com Whaler:

É parte da técnica de Milton incluir tal homólogo antecipado. No meio desse idílio pré-lapsariano no Jardim, ele [Milton] não poderia mais delicadamente – ou mais impressionantemente – sugerir, por sua referência ao fino e antigo mito homérico, que nem o Olimpo nem o Éden podem escapar do dolo conjugal.¹²⁷ (WHALER, 1931, p. 1051)

Como lembra Leonard (2013, p. 354), Whaler não notou que Milton alude novamente à mesma passagem homérica quando Adão e Eva fazem sexo após a Queda.

¹²⁶ *Ele da sua beldade e encantos dóceis /Cheio sorriu de amor celso, qual Júpiter /Que a Juno sorri, quando impregna as nuvens /Que efundem flores de Maio; e atou o lábio /Da mulher a alvos beijos [...]*

¹²⁷ *It is part of Milton's technique to include such an anticipated homologue. In the midst of his prelapsarian idyl of the Garden he could not more delicately □ or more impressively □ suggest, by his reference to the fine old Homeric myth, that neither Olympus nor Eden can escape connubial deceit.*

Quando Adão diz ‘For never did her beauty...so enflame my sense’ (IX, 1029-31), diretamente ecoa o convite amoroso de Zeus [*Pós ter falado, nos braços Zeus grande apertou a consorte./ Fez, logo, que a erva florida da terra divina crescesse, / loto rociado e virente, açafião prazenteiro, e jacinto/ que, numa alfombra adensados, o par solevou do chão duro./ Ambos aí se deitaram, cobertos por nuvem dourada,/ bela de ver, donde gotas de orvalho luzentes caíam*]. Ele e Eva então copulam em uma cama de jacinto □ assim como Zeus e Hera. O símile é, então, duplamente proléptico: vislumbra Homero, mantendo a perplexidade de Zeus em relação à beleza e sedução de Hera, e aponta para o livro IX de *Paradise Lost*, em que a alusão a Homero é retomada, dessa vez com a sensação de perplexidade atualizada para o contexto: o pecado faz com que Adão veja Eva de maneira mais carnal e menos inocente; de certa forma, o poder que Hera consegue de Afrodite (usando as suas vestes) para seduzir Zeus é o poder de sedução de Eva que vem por meio do pecado.

No LIVRO XII, 627-32. Comparação do brilho dos querubins descendo até o chão com o vapor da noite.

To their fixed station, all in bright array
 The cherubim descended; on the ground
 Gliding meteorous, **as evening mist**
 Ris’n from a river o’er the marish glides [630]
 And gathers ground fast at the labourer’s heel
 Homeward returning.

Nesse símile, tem-se a comparação do brilho dos querubins à bruma ou vapor da noite, que se prende aos calcanhares do trabalhador ao retornar para casa, ao final do dia. Ressaltam-se, como pontos em comum, a imprecisão de seu contorno e o pairar acima do solo. Seguem-se então duas prolepses: em primeiro lugar, Adão e Eva serão, a partir de agora, trabalhadores (v. 631), cumprindo as passagens em X, 205 (‘In the sweat of thy face shalt thou eat bread’)¹²⁸; 1053-56 (‘[...]with labour I must earn/ My bread; what harm? Idleness had been worse;/ My labour will sustain me[...]’)¹²⁹; XI, 171-172 (‘[...] But the field /To labour calls us now sweat imposed’)¹³⁰; 260-262 (‘[...] to remove thee I am come, /And send thee from the garden forth to till /The ground whence thou was taken, fitter soil.’¹³¹)¹³².

¹²⁸ ‘Comerás do suor do teu rosto o pão’

¹²⁹ ‘[...] o pão ganhá-lo-ei /Com suor, qual o mal? Pior seria /O ócio; o suor será sustento.[...]’

¹³⁰ ‘Agora a lida chama o nosso suor’

¹³¹ ‘[...] eis-me chegando para mudanças, /Para levar-te embora do jardim /A lavrar chão de origem, solo apósito.’

Em segundo lugar, a região comum da terra, fora do Jardim do Éden, será, a partir de então, seu lar ('Homeward', v. 632).

¹³² Cf. WHALER, 1931 p. 1052.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo se constituiu, inicialmente, de um levantamento de todos os símiles presentes em *Paradise Lost*, levando-se em consideração a ideia de que o símile é uma estrutura de base formular e fins poéticos, formada pela comparação de dois elementos que, diversos, guardem entre si precisamente o ponto a ser destacado estilisticamente. A partir deste ponto inicial, o levantamento totalizou 118 símiles, concentrados em maior número nos livros I, II, IV e IX. Dos 118 símiles, foram eleitos os mais expressivos para análise.

A identificação inicial possibilitou um segundo passo: a divisão desses símiles de acordo com suas especificidades, considerando, em primeiro lugar, o tipo de comparação estabelecida (subcapítulos 4.1, 4.2 e 4.3): comparação simples, ou prototípica; comparação estendida, no caso dos símiles épicos, comparativos de superioridade e negativos, em que se ressaltam pontos não de semelhança, mas de diferença semântica, e frequentemente combinações entre esses dois tipos.

Em segundo lugar, optou-se por separar em subcapítulos distintos (4.4 e 4.5) os símiles que constituem particularidades da narrativa miltoniana: aqueles que encapsulam metamorfose e os com prolepse, que, na grande maioria dos casos, coincidem com os símiles épicos, e aos quais se optou por dedicar um tópico em separado, para analisar e comentar especificamente esse recurso da antecipação nos símiles, uma vez que nem todos os símiles épicos analisados possuem tal recurso.

A partir desse conjunto de variados exemplos, é possível notar que Milton confere aos símiles tradicionalmente conhecidos novas dimensões, valendo-se de um outro *modus operandi* em suas construções. Nesses símiles é evidente a presença de uma herança épica, principalmente, mas não se trata, ao todo, de símiles com fórmulas tipicamente conhecidas, já codificadas. Mesmo quando o poeta se utiliza dos símiles conhecidos como ‘épicos’, como foi possível notar, são ampliadas as imagens já conhecidas e então redimensionadas. O poeta, ao conjugar as mais variadas tradições literárias, leva-nos a lugares, a cenas e tempos distintos, em tessitura orgânica, principalmente no que concerne aos símiles tidos como ‘homéricos’ ou ‘épicos’, em que a característica de comparação alongada ou estendida, própria desses símiles, é explorada por Milton nas mais diversas formas e funções: descrição, diminuição e aumento de tensão, ilustração, engrandecimento, prolepse.

Observou-se também junções incomuns de símile e metamorfose, algumas passagens caminhando até para o que Catherine Addison descreve como ‘símile literal’: quando o poema narra a comparação de Satã a um tigre ou a um sapo, por exemplo, nos versos percebe-se o artifício de transformação em animais de diferentes formas e tamanhos a depender da circunstância, o que configura a comparação literal: tenor e veículo coincidem. Há também símiles com metamorfose de outros personagens, como o anjo Rafael (livro V, versos 271-2), que, ao se transformar em Fênix, primeiro é ‘confundido’ com essa ave mitológica pelas outras aves que o vêem no céu, em seguida há a descrição da Fênix, em um símile homérico, e após o símile tem-se a confirmação da metamorfose: quando o anjo pousa no alto de um monte, retorna à sua forma (versos 276-7).

Os símiles com comparativo de superioridade e os negativos, ou uma combinação de ambos, geralmente têm por objetivo destacar um termo da comparação em detrimento de outro, e ressaltar a dissimilitude: o tema, os personagens, cenas e ambientes de *Paradise Lost* serão sempre mais nobres, melhores, maiores e ‘diferentes’ de quaisquer termos presentes nas comparações, tratados pela sintaxe dos versos como secundários, mas que, por portarem o peso de uma tradição, não são inferiores, o que engrandece ainda mais o termo que vem a ser o tenor da comparação, como por exemplo, o símile que compara, no Livro X, versos 300-311, a ponte construída por Pecado e Morte ligando inferno e terra à ponte que Xerxes mandou construir sobre o Helesponto, unindo dois continentes: Ásia e Europa.

O símile com prolepse, a antecipação de eventos na narrativa, foi notado em Milton primeiramente por Whaler (1931), que, de resto, é um dos primeiros críticos a dedicar um estudo mais aprofundado aos símiles de Milton, propondo-lhes uma tipologia tanto em relação à sua função na narrativa quanto ao nível de complexidade das comparações. De acordo com Whaler, os símiles de Milton possuem homologia perfeita com a narrativa que os cerca, não sendo meramente ornamentais, e um exemplo eloquente dessa relação lógica dos símiles com a história como um todo são os exemplos onde encontramos a prolepse: casos em que eventos são antecipados, geralmente em relação a Satã e ao destino da humanidade, que encontram correspondência em símiles posteriores, os quais John Leonard chama de “atualizações”.¹³³

O símile em Milton foi tema de debates desde as primeiras críticas, em finais do século XVII até o XX, com o foco em aspectos como a digressão, a relevância, a presença ou não de homologia, similitude e dissimilitude. Muitos estudiosos contribuíram para a

¹³³ Cf. LEONARD (2013, p. 350ss)

discussão dessas questões relacionadas à obra de Milton em geral e aos símiles em particular. Alguns tomaram partidos bastante contrários, condenando ou defendendo a digressão nos símiles, por exemplo. John Leonard, nossa grande “bússola” para entender as idas e vindas da crítica miltoniana, em sua monumental obra *Faithful Labourers* (2013), observa que há, atualmente, um certo consenso de que os símiles de Milton são fortemente ‘homologados’ com a narrativa que os contém. O termo ‘homologated’ foi usado por James Whaler (*op. cit.*) caracterizando a prática de Milton de criar múltiplas correspondências entre tenor e veículo na comparação, no contexto imediato e também em outras partes na trajetória do poema.

O interesse nesta Dissertação consistiu, portanto, em traçar uma tipologia dos símiles, em primeiro lugar, para compreender os diferentes recursos utilizados por Milton na construção de suas comparações. A partir de então, buscou-se, no estudo da relação dos símiles com a narrativa, evidenciar os potenciais explorados por Milton no uso dos símiles e identificar quais ‘mundos’¹³⁴ são revelados a partir das comparações e a tradição literária sempre presente nelas, principalmente no que tange os símiles épicos, em que a característica de ‘símiles estendidos’ propicia o uso dos mais variados recursos intertextuais em sua composição.

¹³⁴ Cf. JONES, 2013 p. 33.

6. BIBLIOGRAFIA

- ADDISON, Catherine. From Literal to Figurative: An Introduction to the Study of Simile. In: *College English*, Vol. 55, No. 4 (Apr., 1993), pp. 402-419.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia - Inferno*. Edição bilíngue. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. Prefácio de Carmelo Distante. São Paulo: Editora 34, 2014.
- APOLONIO DE RODAS. *Argonáuticas*. Trad. de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Editorial Gredos, 1996.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Introdução, notas, resumo e tradução em verso de Margarida Periquito. Lisboa: Cavalo de Ferro, 2007.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2006.
- BEN-PORAT, Ziva. Poetics of the Homeric Simile and the Theory of (Poetic) Simile. *Poetics Today*, Vol. 13, No. 4, Aspects of Metaphor Comprehension (Winter, 1992), pp. 737-769
- BETHLEHEM, Louise Shabat. Simile and Figurative Language. In: *Poetics Today*, Vol. 17, No. 2 (Summer, 1996), pp. 203-240.
- BÍBLIA de Jerusalém* [edição de 1985]. Nova edição rev. e ampl. São Paulo: Paulus, 1985.
- BOCCHETTI, Carla. Écfrasis y Símeles. In: _____. *El espejo de las musas: el arte de la descripción en la Ilíada y Odisea*. Santiago: Centro de Estudios Griegos Bizantinos y Neohelénicos "Fotos Malleros"; Universidad de Chile, 2006. Disponível em <http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Bocchetti.El_Espejo_de_las_Musas.2006>
- BURROW, Colin. *Epic Romance: Homer to Milton*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- CEIA, Carlos. *E - dicionário de termos literários*. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=print&link_id=1005&tmpl=component&Itemid=2> Acesso em: 02/11/12 (15h02min)
- CLARKE, M. J; CURRIE, B. F.; LYNE, R. O. *Epic interactions. Perspectives on Homer, Virgil, and the Epic Tradition*. Presented by Jasper Griffin. Oxford: OUP, 2006.
- COLLETT, Jonathan H. Milton's Use of Classical Mythology in "Paradise Lost". In: *PMLA*, Vol. 85, No. 1 (Jan., 1970), pp. 88-96.
- COOK, Patrick J. *Milton, Spenser and the Epic Tradition*. Aldershot: Scolar Press, 1996.

- DANIELSON, Dennis. *The Cambridge Companion to Milton*. New York: Cambridge University Press, 1989.
- EURÍPIDES. As suplicantes. In: _____. *Teatro Completo*. Volume II. Tradução de Jaa TORRANO segundo texto de J. DIGGLE. São Paulo: Iluminuras, 2016.
- FARRELL, Joseph; PUTNAM, Michael (ed.) *A Companion to Vergil's Aeneid and Its Tradition*. Willey Blackwell, 2010.
- FERNANDES. Fabiano Seixas. *Paradise Lost* em português. São Paulo: *TradTerm*, vol. 20, dezembro/2012, p. 51-67.
- FERRY, Anne. *Milton's Epic Voice - The Narrator in Paradise Lost*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983[1963].
- FISHELOV, David. Poetic and Non-Poetic Simile: Structure, Semantics, Rhetoric. In: *Poetics Today*, Vol. 14, No. 1 (Spring, 1993), pp. 1-23.
- FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature. An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1997 [1982].
- FOWLER. Don. On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies. In: *Roman Constructions – Readings in Postmodern Latin*. London: Oxford University Press, 2002.
- FULLER, Elizabeth Ely. *Milton's kinesthetic vision in Paradise lost*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1983 [1943].
- FUMAROLI, Marc. *L'Age de l'éloquence : Rhétorique et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique*. Genève: Librairie Droz S.A, 2014.
- _____. *La Querelle des Anciens et des Modernes : 17e-18e siècles*. Précédé de *Les abeilles et les araignées*, essai de Marc Fumaroli. Édition d'Anne-Marie Lecoq. Postface de Jean-Robert Armogathe. Paris: Gallimard, 2001.
- GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Latina*. Tradução de Victor Jabouille. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997 [1951].
- HANSEN, João Adolfo. Notas sobre o Gênero Épico. In: TEIXEIRA, Ivan (org.). *Épicos: Prosopopeia. O Uruguai. Caramuru. Vila Rica. A Confederação dos Tamoios. I – Juca Pirama*. São Paulo: EdUSP, 2008.
- HARDWICK, Lorna; STRAY, Christopher. *A Companion to Classical Receptions*. UK: Blackwell Publishing, 2008.
- _____. *Reception Studies. Greece and Rome - New Surveys in the Classics* n. 33. Oxford: OUP, 2003.

- _____. *Translating Words, Translating Cultures*. London: Duckworth, 2000.
- HERÓDOTO. *Histórias* Livro III. Tradução de Maria de Fátima Silva e Cristina Abranches. Lisboa: Ed.70, 1997.
- HIGHET, Gilbert. *The Classical Tradition – Greek and Roman Influences on Western Literature*. Oxford: OUP, 1985[1949]
- HOMÈRE. *Iliade*. Texte établi et traduit par Paul MAZON. Paris: Les Belles Lettres, 1992.
- _____. *L'Odyssée*. Texte établi et traduit par Victor BÉRARD. Paris: Les Belles Lettres, 2009.
- JONES, Peter. Introdução. (2003). In HOMERO. *Iliada*. Prefácio e Tradução de Frederico Lourenço. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. *Iliada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- _____. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- KOSELLECK, Reinhart. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora PUC-RJ, 2006.
- _____. Uma História dos Conceitos: problemas teóricos e práticos. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n.10, 1992. pp. 134-146.
- LEONARD, John. Epic similes. In: *Faithful Labourers: a Reception History of Paradise Lost, 1667-1970 - Volume I: Style and Genre*. Oxford: OUP, 2013. pp.327-390.
- LERNER, L.D. The Miltonic Simile. In: *Essays in Criticism*. No. 4, 1954 pp. 297-308.
- LEWIS, C.S. *A preface to Paradise Lost*. London: Oxford University Press, 1960 [1942].
- LOEWENSTEIN, David. *Milton Paradise Lost – A Student Guide*. New York: Cambridge University Press, 2004 [1993].
- LEWALSKI, Barbara Kiefer. Genre. In: CORNS, Thomas N. (ed.). *A Companion to Milton*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 12-13, 2003.
- _____. *Paradise Lost and the Rhetoric of Literary Forms*. New Jersey: Princeton University Press, 1985.
- _____. *The Life of John Milton: A Critical Biography*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.
- MACHACEK, Gregory. *Milton and Homer: "Written to Aftertimes"*. Pittsburgh: Duquesne University Press, 2011.

- MARGOLIS, Joseph. Notes on the Logic of Simile, Metaphor and Analogy. In: *American Speech*, Vol. 32, No. 3 (Oct., 1957), pp. 186-189.
- MARTINDALE, Charles. Milton and the Homeric Simile. In: *Comparative Literature*, Vol. 33, No. 3 (Summer, 1981), pp. 224-238.
- _____. *Milton and the Transformation of Ancient Epic*. London: Bristol Classical Press, 2002 [1986].
- _____. Milton's Classicism. In: Hopkins, David & Martindale, Charles (eds). *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*. Vol. 3. OUP: 2012. pp. 53-90.
- MARTINS, Paulo. Uma visão periegemática sobre a éfrase. *Revista Classica*, v. 29, n. 2, 2016, pp. 163-204.
- MILTON, John. *El paraíso perdido*. Edición y traducción de Esteban Pujals. Madrid: Ediciones Cátedra, 2012 [1986].
- _____. *Paraíso Perdido*. Tradução, introdução e notas de Daniel Jonas. Lisboa: Cotovia, 2006.
- _____. *Paradise Lost*. Edited with an Introduction and Notes by John Leonard. London: Penguin Books, 2000.
- _____. *Paradise Lost*. In: PHI # 5.3 (Miscellaneous PHI Texts). The Packard Humanities Institute, 1991. CD-ROM.
- _____. *Paradise Lost*. The John Milton reading room. Available in: https://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/contents/text.shtml#paradiseLost
- _____. *Poemata. Poemas em latim e grego*. Organização, tradução, estudo introdutório e comentário de Erick Ramalho. Estudo final de Fernanda Messeder Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2008.
- _____. The Reason of Church Government. In: *The Complete Works of John Milton*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2008.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução, introdução e notas de Domingos Lucas Dias; apresentação de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2017 [2006 (vol.I); 2008 (vol. II)].
- PINHO, Sebastião Tavares de. A Tradição do símile homérico e o seu lugar na epopeia virgiliana. *HVMANITAS* vol. XLVII. Coimbra, 1995.
- RALEIGH, Walter Alexander, Sir. *Milton*. London: Edward Arnold, 1900.

- RIESER, Max. Analysis of the Poetic Simile. In: *The Journal of Philosophy*, Vol. 37, No. 8 (Apr. 11, 1940), pp. 209-217.
- SCOTT, John A. Similes in Homer and in Virgil. In: *The Classical Journal*, Vol. 13, No. 9 (Jun., 1918), p. 687.
- SHERWIN, Proctor Fenn. Detached Similes in Milton's Epics. In: *Modern Language Notes*, Vol. 36, No. 6. Jun., 1921, pp. 341-348.
- SHOREY, Paul. The Logic of the Homeric Simile. In: *Classical Philology*, vol. 17, No. 3 (Jul., 1922), pp. 240-259.
- STEELE, R. B. The Similes in Latin Epic Poetry. In: *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, vol. 49 (1918), pp. 83-100.
- VIRGILIO. *Eneida*. Edição bilíngue. Traduzida de Carlos Alberto Nunes. Organização, apresentação e notas de João Angelo Oliva Neto. São Paulo: Editora 34, 2014.
- WHALER, James. Animal Simile in Paradise Lost. In: *PMLA*, vol. 47, No. 2 (Jun., 1932), pp. 534-553.
- _____. Compounding and Distribution of Similes in "Paradise Lost". In: *Modern Philology*, vol. 28, No. 3 (Feb., 1931), pp. 313-327.
- _____. The Miltonic Simile. In: *PMLA*, vol. 46, No. 4 (Dec., 1931), pp. 1034-1074.
- ZART, Paloma Catarina. As mudanças na visão de Satã de John Milton: das primeiras recepções à crítica romântica. *Revista Idéias* (UFSM), v. 26, 2011.

ANEXO - INDEXES DE SÍMILES

1. Símites destacados de Proctor Fenn Sherwin

Tabela de símiles destacados de Sherwin			
Livro I - 11 símiles	197-200; 200-208; 230-237; 287-291; 292-294; 302-304; 304-311; 594-599; 612-615; 768-775; 781-788.	Livro VII - 1 símile	66-68.
Livro II - 13 símiles	285-290; 488-495; 533-538; 542-546; 636-642; 659-661; 662-666; 708-711; 714-718; 943-947; 1017-1018; 1019-1020; 1043-1044.	Livro VIII - nenhum	Ø
Livro III - 3 símiles	38-40; 431-439; 543-551.	Livro IX -7 símiles	445-454; 513-515; 634-642; 670-676; 917-919; 1102-1110; 1115-1118.
Livro IV - 7 símiles	159-165; 168-171; 183-187; 188-191; 556-560; 814-818; 980-985.	Livro X - 5 símiles	273-278; 289-293; 306-311; 431-436; 1073-1078.
Livro V - 2 símiles	261-263; 264-266.	Livro XI - nenhum	Ø
Livro VI - 2 símiles	195-198; 310-315.	Livro XII - 2 símiles	1-2; 629-632.

Fonte: SHERWIN, Proctor Fenn. Detached Similes in Milton's Epics. In: *Modern Language Notes*, Vol. 36, No. 6, 1921, p. 348. (traduzida e adaptada)

2. Index de símiles de Elizabeth Ely Fuller

Livro I

1. 192-209 - Piloto de um barco entrevado - Satã - baleia
2. 227-233 - Inferno
3. 283-291 - Galileu, lua (escudo de Satã)

4. 299-304 - Folhas de outono (Satã e os anjos caídos no inferno)
5. 338-343 - Moisés e lagostas (Satã e os anjos caídos no inferno)
6. 536-537 - Meteoro (insígnia de Satã)
7. 594-599 - Eclipse (Satã)
8. 612-615 - Árvores arrancadas (Anjos Caídos)
9. 675-678 - Anjos caídos
10. 740-746 - Mulciber (imagem)
11. 762-788 - Abelhas, pigmeus, elfos

Livro II

1. 285-290 - Pedras [...]
2. 488-95 - Sol ressurgindo, campos renascendo
3. 570-618 - Exploradores
4. 636-43 - Satã
5. 707-711 - Cometa (Satã)
6. 1011 - Mar sem praia (Satã)
7. 1043-1044 - Satã

Livro III

1. 60-61 - Estrelas (anjos)
2. 377-380 - Sol (Deus)
3. 437-41 - Planos da Sericana
4. 543-51 - Explorador e torres cintilantes
5. 588-90 - Galileu e o sistema solar/orbe solar

Livro IV

1. 114-119 - Pandora (Eva)
2. 59-164 – Marinheiros e costas de especiarias na Arábia Saudita (Satã/Eden)
3. 183-87 - Lobo (Satã)
4. 196 - Cormorão (Satã)
5. 3268-72 - Prosérpina , Enna (Eva, Jardim do Éden)
6. 395-408 - Faunos e animais de rapina
7. 555-60 - Marinheiro, estrela cadente (Uriel)
8. 977-85 - Lavrador e trigo (esquadra angélica)

Livro V

1. 261-63 - Galileu (Rafael)
2. 266-77 - Fênix (Rafael)
3. 264-66 - Piloto (Rafael)
4. 388-91 - fruto (filho de Eva)
5. 469-83 - frutos e flores
6. 646-50 - terra (cortes de Deus)
7. 708-10 - Estrela da manhã (Satã)
8. 744-47 - estrelas... (anjos)
9. 748-53 - Éden e terra (regiões celestes)

Livro VI

1. 61-76 - pássaros (exércitos de Deus)

2. 193-98 - Montanha (Satã)
3. 305-315 - Planetas (Escudos se chocando na guerra no Céu)

Livro VII

1. 295-98 - Exércitos (ondas do mar na criação)
2. 358 - Estrelas

Livro IX

1. 445-54 - Satã
2. 513-15 - Satã
3. 634-42 - Satã
4. 838-42 - Adão

Livro X

1. 289-93 - Icebergs, ventos polares (Pecado e Morte)

Livro XI

1. 829-35 - Tinido de frio de marinheiros, Paraíso
2. 211-20 - Aparições gloriosas (Miguel)

Livro XII

1. 629-32 - Trabalhador voltando para casa com brumas no seu calcanhar (querubim)

3. Index de símiles de John Leonard

Livro I

1. 203-8 - Leviaiã
2. 288 - Lua e o artista toscano
3. 292-94 - mastro de algum grande [navio] almirante
4. 303-4 - folhas em Vallombrosa
5. 304-11 - vegetação no Mar Vermelho
6. 341 - Gafanhotos
7. 351 - Hordas de bárbaros
8. 549-59 - Espartanos marchando
9. 589-92 - torre
10. Desastroso crepúsculo
11. 613 - Carvalhos da floresta
12. 705-9 - órgão
13. 763-66 - Cavalaria
14. 768-75 - Abelhas
15. 780-90 - Elfos

Livro II

1. 284-91 - vento através de rochas ocas
2. 476-77 - Trovão ao longe
3. 448-95 - nuvens sombrias
4. 540-6 - Alcides arrancando pinheiros pela raiz
5. 636-7 - Merchant fleet
6. 708-711 - cometa em Ophicus

7. 903-905 - areias do deserto
8. 920-27 - Bellona invadindo uma cidade
9. 1052-3 - estrela perto da lua

Livro III

1. 431-441 - abutre
2. 510-517 - Escada de Jacó
3. 543-51 - espião observando a metrópole
4. 588-90 - mancha solar

Livro IV

1. 159-65 - odores sabeus
2. 159-70 - fumaça de peixe
3. 183-7 - lobo a rondar
4. 269-70 - Prosérpina no Enna
5. 495-501 - Júpiter e Juno
6. 980-985 - Lavrador

Livro V

1. 261-3 - Galileu observando a lua
2. 263-6 - piloto nas Ciclades
3. 708-10 - estrela da manhã

Livro VI

1. 71-76 - pássaros
2. 857 - rebanho tímido

Livro VII

1. 210-15 - ondas afluentes

Livro IX

1. 385-92 - Ninfa das florestas
2. 445-454 - morador da cidade na zona rural
3. 1059-63 - Sansão

Livro X

1. 272-81 - aves carniceiras
2. 306-311 - Xerxes construindo uma ponte no Helesponto

4. Nossa relação de símiles

Livro I - Proêmio, situação de Satã e seus anjos seguidores após a queda, construção do Pandemônio.

1. 62-74. Descrição da visão de Satã do lugar onde se encontra, junto a seus anjos sequazes, após a queda. Comparação a um forno inflamado (ou aceso). Estruturas de comparação: “As...such”. Obs.: Antes do símile, há uma outra estrutura de comparação: “as far as”, “tão longe quanto”, para falar da dimensão da paisagem vista por Satã. Essa expressão se repete alguns versos à frente (v. 138).

2. 197-220. Símile comparando Satã a um monstro dos mares, nas suas várias possíveis origens e denominações: o Titã Briareu, uma serpente com pernas, o gigante Tifeu, presente nas mitologias grega e egípcia e, por último, Leviatã, monstro marinho presente na narrativa bíblica, o principal ponto de comparação por meio do qual esse símile ficou conhecido. Leviatã aparece também em outros símiles ao longo de *Paradise Lost*, sempre em comparação a Satã.
3. 228-238. Sequência de símiles que descreve o solo onde Satã pisa ao percorrer o espaço que agora habita. Seguem-se 3 comparações: um lago com fogo líquido, vento subterrâneo e a borda do vulcão Etna. Estruturas de comparação: (1) “If...as...such”, (2) “as when...”, (3) “Or...such”.
4. 241. Comparação dos anjos caídos a deuses.
5. 284-291. Comparação do escudo de Satã à lua.
6. 292-298. Sequência de símiles comparando a lança de Satã a vários elementos: ao mais alto pinho, ao mastro de um navio, a um caduceu. Estruturas de comparação: “to equal which...”, “hewn to be...”
7. 302-313. Símile comparando os anjos caídos a folhas de outono. “As...so”
8. 332-334. Comparação dos anjos caídos ao ouvirem a voz de seu comandante a homens¹³⁵ surpreendidos durante o sono por quem temem (“to whom they dread”) e se levantam assustados. “As when...”
9. 338-346. Comparação das legiões de Satã com a nuvem de gafanhotos invocada por Moisés no Egito. “As when...Like...so”
10. 347-355. Sequência de 3 símiles comparando: (1) a lança alçada de Satã a um sinal dado a seus seguidores (esse pode ser considerado um símile literal, porque apesar da estrutura de símile: “as a signal giv’n” - v. 347; Satã está de fato dando um sinal a seu exército para que o siga); (2) as legiões a uma multidão vinda do Norte pelo rios Reno ou Danúbio até chegarem ao Sul (3) como um dilúvio (v.354). “As... like...like”
11. 675-678. Símile comparando a legião de anjos caídos a tropas de guerreiros a formar trincheiras. “As when...”
12. 708-715. Sequência de 3 símiles para descrever a construção do Pandemônio, o palácio de Satã. Seguem-se comparações (1) a um órgão musical, (2) ao sopro desse órgão e sua sinfonia, (3) a um templo. Referências ao conceito arquitetônico renascentista, em que se consideravam as proporções musicais regentes das formas arquitetônicas. Cf. Notas da edição bilíngue de Daniel Jonas, p. 95.
13. 715-722. Sequência de 2 símiles negativos. “Not...nor...or”
14. 730-751. Sequência de vários símiles negativos. História de Mulciber, o construtor do Pandemônio, e identificação desse demônio com o deus Hefesto. Cp. com o episódio da queda de Hefesto na *Iliada* I, vv. 591-595
15. 763-766. Comparação da reunião de demônios a um campo de batalha coberto de guerreiros. “Though like”

¹³⁵ Aqui no sentido de membros de uma tropa, soldados.

16. 769-776. Símile homérico comparando o exército de Satã a abelhas. “As...when...or...so”
17. 776-789. Comparação desses mesmos guerreiros a anões, em um símile negativo: “Now less than smallest dwarfs” (v. 779). O símile ainda acrescenta mais duas comparações alternativas: pigmeus e elfos. “Like...or”
18. 793. Símile literal. “Like themselves”. Cf. comentário de Catherine Addison sobre esse símile.

Livro II - Conselho dos demônios

1. 285-290. Símile comparando o murmúrio da assembleia ante à fala de Mammon ao som de pedras ocas ao serem movidas pelo vento. “As when...such”
2. 476-483. Comparação do som da assembleia ao se levantar ao som do trovão; comparação de Satã a um deus e ao Altíssimo Deus. “As... as a god... equal to...”
3. 486-495. Símile muito semelhante aos símiles homéricos. Comparação do prazer e satisfação dos anjos caídos ante a Satã, findado o conselho, ao ascender de nuvens no alto de montes, com o despertar dos seres que ali vivem. “As when...”
4. 528-532. Símile comparando as acções dos demônios após o partir de satã em sua jornada aos jogos Olímpicos ou Píticos (Cf. *Il.* XXIII, 318 ss.)
5. 538-546 Sequência de 2 símiles de cauda longa comparando as ações dos anjos caídos a batalhas e ao episódio em que Alcides, ao voltar da Ecália, vestiu um manto que havia sido inadvertidamente envenenado por sua esposa, sofrendo dores pungentes, lançou seu amigo Licas, que o trouxera, desde o monte Eta até o Mar Eubeu. “As...when... As...When...” (Cf. Notas da edição bilíngue de Daniel Jonas, p. 145, nota 39)
6. 590-595. Comparação de um continente frio a ruínas de antigas construções; se estende para uma comparação com o pântano entre Damietta e Cásio. Alusão ao *Inferno* de Dante. “And ruin seems... as that...” (Cf. *Inferno* XIV, 104)
7. 613-614. Imagem de uma Medusa. Importa mais a alusão nos versos anteriores e subsequentes ao símile. (Ver *Od.* XI, 582-84)
8. 636-643. Comparação do voo de Satã até as portas do Inferno a uma frota em alto mar, na rota das especiarias, a sudoeste da Índia, contornando o Cabo da Boa Esperança (v. 641). “As when... so...”
9. 670-674. Sequência de 4 comparações de uma das duas criaturas guardiãs do Inferno: (1) à noite, (2) feroz como dez fúrias, (3) terrível como o inferno, (4) parecendo ter na cabeça uma coroa de rei. “As night[...], as ten furies [...], as hell [...], the likeness of a kingly crown”
10. 708-714. Comparação de Satã a um cometa (v.708). “Like...”
11. 714-720. Comparação das criaturas infernais a nuvens tempestuosas (v. 714). “As when... so... so...”
12. 889-90. Comparação dos portões do inferno à boca de um forno. “Like...”
13. 898-906. Comparação da luta entre os elementos contrários que precedeu a Criação com as areias do solo quente em Barca ou Cirene. “As the sands...”

14. 939-40. Símbolos negativos usados para descrever o chão em que Satã se move. “Neither sea, /nor good dry land”
15. 941- 942. Metaforização: comparação implícita de Satã com um barco. “Treading the crude consistence, half on foot/half flying: behoves him now both oar and sail”
16. 943-50. Símbolo homérico comparando o percorrer do caminho de Satã com o voo de um grifo atrás do ouro que guardava, ao ser este roubado. “As when...so”
17. 1013-16. Símbolo comparando Satã a uma pirâmide de fogo. “Like...”
18. 1016-20. Símbolo comparando os apuros de Satã aos de Argo nas rochas pelejantes ou Ulisses ao voltar da ilha de Circe e optar por Cila ao invés de Caríbdis no estreito de Messina (cf. *Od.*, XII). “...harder beset and more endangered than when... or when...”
19. 1043-1045. Comparação de Satã chegando a seu destino a um barco açoitado pelo vento ao buscar o porto. “Like...”
20. 1051-53. Comparação de Satã a uma estrela de baixa magnitude junto à Lua. Obs.: sobre o verso 1051, ver *Ilíada* VIII, 18-27. “As a star...”

Livro III - Deus vê Satã e todos os seus atos presentes e futuros. O Filho se oferece em sacrifício em troca da salvação da humanidade. Satã usa um artifício para enganar o anjo Uriel, que lhe mostra o caminho para o Jardim do Éden.

1. 34-50. O poeta se compara o rouxinol em seu canto.
2. 354-364. Comparação do brado dos anos ao ouvir a voz de Deus, em volume alto como (1) ‘números sem número’ e como (2) ‘vozes venturosas’. “As from... as from...”
3. 430-442. Símbolo homérico comparação a procura de Satã aos seres à caça de um abutre de Imaus à sua presa. “As when... so”
4. 503-509. Comparação dos portões do céu aos de um palácio real. Seguem-se várias imagens para descrever as escadas até o céu e alusões às passagens bíblicas referentes a ela. (Cf. Gn 28, 10-17; II Rs 2, 11. Idem para os símiles dos versos 510-515; 526-537.
5. 540-54. Comparação de Satã a um batedor a subir montes e descobrir novas terras. “As when... such...”
6. 563-570. Símbolo comparando as estrelas vistas por Satã a caminho do Éden a outros mundos, a ilhas e ao jardim das Hespérides. “Seemed... or... like”
7. 591-605. Símbolo comparando o brilho visto por Satã a vários elementos, jóias, pedras preciosas, a Pedra Filosofal. “Not all parts like, but all alike... as... seemed... or like...”
8. 614-622. Símbolo comparando a luz do sol sem sombras à posição do sol às 12 horas da perspectiva da Terra. “As when...”

Livro IV - Satã chega ao Paraíso e, em sonhos, tenta Eva. É pego e expulso do paraíso pelo anjo Gabriel.

1. 15-18. Os pensamentos nefastos de Satã retornam a ele ‘como um canhão ruim’¹³⁶/ “Like a devilish engine”
2. 147-171. Comparativo de superioridade, seguido de sequência de 2 símiles comparando os perfumes do paraíso (1) a especiarias árabes e (2) a fumo de peixe, num comparativo de superioridade. “As when... better than...”
3. 172-77. Símile comparando a cerca de arbustos encontrada por Satã a um matagal contínuo. “So... as...”
4. 183-193. Símile duplo comparando o salto de Satã a (1) um lobo à caça de presas e a (2) um ladrão que sobe na janela e nas telhas da casa de algum rico burguês. “As when... or as...”
5. 268-287. Sequência de símiles negativos comparando o jardim do Éden a vários outros da Antiguidade clássica. “Not...nor...nor...nor...”
6. 395-408. Satã assume indefinidas formas entre o bando de quadrúpedes ao qual se junta, à espreita da Adão e Eva, algumas dessas metamorfoses marcadas por símiles. “As their shape served best his end... then as a tiger...”
7. 405-410. Símile comparando Satã a um animal que, à caça de sua presa, estuda o melhor local para atacar. “As one who chose his ground...”. Pode ser considerado um símile literal, já que Satã está metamorfoseado em tigre.
8. 499-502. Símile comparando Adão e Eva a Júpiter e Juno. “As... when...”
9. 555-560. Símile comparando o anjo Uriel a um meteoro/estrela cadente. “As...”
10. 705-711. Símile comparativo de superioridade entre os leitos de Silvano/Pã/fauno/ninfa e o de Adão e Eva. “In shadier bower more sacred...”
11. 712-719. Símile comparativo de superioridade entre Eva e Pandora. “More lovely than Pandora...”
12. 810-819; Símile comparando a transformação de Satã de sapo para a sua forma de arcanjo caído. Aqui tem-se a junção de símile e metamorfose. “As when... So...”
13. 858-859. Símile comparando a atitude orgulhosa de Satã à de um corcel altivo que morde o freio. “...like a proud...”
14. 977-990. Sequência de 3 símiles: comparação do esquadrão de anjos a (1) uma lua crescente e (2) a um campo/plantação e de Satã com (3) um Tenerife ou Atlas. “As thick as when...Like...or...”

Livro V - Deus envia Rafael para alertar Adão e Eva sobre Satã e aquele lhes conta como este veio a cair.

1. 16-17. Comparação de Eva e Adão com flora e Zéfiro. “As when...” (ver notas de Leonard - Ovídio);
2. 123-128. Combinação de negação com comparativo de superioridade entre a serenidade e olhar de Eva e o alvorecer. “Not... nor...more...than...”
3. 253-287. Sequência de símiles e uma combinação de símile e metamorfose: (261-267) Comparação dos globos celestes a (1) regiões lunares vistas pela lente de Galileu e (2) Delos ou Samos, vista por um navegador nas Cíclades. “As

¹³⁶ Tradução de Daniel Jonas.

- when...or...”; (271-274) Comparação dupla de Rafael à Fênix (aqui temos uma combinação entre Símile e metamorfose), a primeira pela ótica das demais aves, que a confundem com o pássaro mítico, e a segunda através do símile que revela detalhes sobre o mito da Fênix. “to all the fowls he seems a phoenix...as the sole bird...”; (277-287) Sequência de símiles para descrever a forma e a vestimenta do anjo: (1) seu manto como um manto de ornamento real; (2) seu cinto como cinto de ornamento estelar; sua forma como a de Mercúrio/Hermes, o mensageiro dos deuses. “with regal ornament...like a starry zone...Like Maia’s son”
4. 351-360. Símile comparativo de superioridade entre Rafael e a ‘tediosa’ comitiva que tradicionalmente precede príncipes. “More... than... as...”
 5. 377-385. Comparação entre a morada de Adão e Eva e a de Pomona, deusa romana das árvores frutíferas; sequência de dois comparativos de superioridade de Eva a (1) uma ninfa e (2) a deusa nua entre três no Monte Ida, (pesquisar quem é essa deusa)
 6. 426-434. Símile comparativo entre os alimentos do Céu e os do Jardim do Éden. “As may compare with heaven”
 7. 434-445. Combinação de suas negações em relação à forma usada pelo anjo quando se assentou à refeição e uma comparação incomum entre Eva e um alquimista, sendo ela superior a este. “If...Meanwhile...”
 8. 594-99. Comparação entre o Pai e o Filho e uma sarça ardente. “As from a flaming mount...”
 9. 708-711. Comparação entre Lúcifer e a Estrela D’Alva. “as the morning star...”
 10. 743-54. Comparação e exército de Satã a estrelas da noite ou da manhã. “As the stars of night ir stars of morning...”
 11. 756-66. Comparação do trono de Satã a um monte sobre um monte. “as a mount raising on a mount”

Livro VI - Rafael continua o relato da guerra entre anjos e rebeldes, liderados, de um lado, por Miguel e Gabriel, e depois por Cristo, e de outro, por Satã.

1. 71-78. Comparação da marcha das fileiras de anjos com as aves ao serem chamadas por Adão, para que fossem nomeadas. “As when...so...”. Símiles comparando exércitos a pássaros: cf. *Iliada* II, 459 ss; *Eneida* VII, 699 ss;
2. 99-102. Comparação de Satã com um Deus. “as...”
3. 189-198. Descrição e combate singular entre Satã e Abdiel. Comparação e ataque de abdiel a elementos da natureza. “As if...”
4. 241-5. Símile breve comparando o ar a dor conflitante. “all air seemed then conflicting fire”
5. 296-315. Sequência de símiles comparando (1) anjos a deuses e (2) exércitos a dois planetas em conflito. “for likest goods...such as... if...”
6. 344-354. Combinação de símiles negativos e comparativo de superioridade entre corpos espirituais e corpos humanos. “not...nor...no note than...”
7. 373-76. Recusatio: o poeta/narrador se recusa a falar de determinado tema.
8. 498-501. Comparação de Satã a um gênio inventor. “so easy it seemed...”

9. 572-580. Descrição do que parece ser uma arma de guerra inventada por Satã e comparação de Deus pilates a troncos de abeto ou carvalho. “for like... they seemed”
10. 827-838. Sequência de quatro símiles breves na descrição da batalha. Os dois primeiros comparam o som do carro com 4 anjos ao som de águas em torrente ou a hostes inumeráveis; os dois últimos comparam Satã à noite sombria e os trovões lançados por ele a pragas. “As with...or...as night....such as...”. Cf. *Iliada* XIII, 462.
11. 842-43. Comparação de montanhas a abrigo, em sentido figurado. “as a shelter from his ire”
12. 856-67. Símile homérico comparando o exército de Satã a ser expulso e céu a um rebanho de cabras. “As a herd of goats...”. Cf. *Iliada* XXII, 1.

Livro VII - Rafael conta, a pedido de Adão, como e por quê o mundo humano foi criado.

1. 17-20. Milton compara a si mesmo com Belerofonte. “As once...”
2. 66-9. Comparação de Adão a um homem sedento. “As one...”
3. 126-130. Comparação entre o saber e o alimento (na tradução, esse símile é transformado em metáfora). “As...”
4. 210-215 Símile duplo comparando (1) o abismo a um mar e (2) as ondas a montanhas. “As... as...”
5. 266-273. Comparação entre terra e mundo. “for as earth...”
6. 276-77. Comparação da terra a um embrião envolto em líquido. “as...”
7. 285-306. Sequência de dois símiles comparando (1) montanhas a cumes pontudos e (2) águas a tropas. Esse símile é importante porque Rafael explica que a comparação deve ser feita com elementos conhecidos ao interlocutor, no caso, Adão.
8. 326-31. Símile comparando a terra ao céu. “...Earth now seemed like to heaven...”
9. 358-63. Símile comparando o céu espesso a um campo de cultivo. “thick as a field”
10. 414-416. Símile de Leviatã comparado a (1) um promontório e (2) a uma terra que se move (cp. com I, 200-208). “like e promontory...seems a moving land...”
11. 519-528. Criação do homem à semelhança de Deus.

Livro VIII - Adão conta a Rafael o que lembra de sua própria criação, que depois de reforçar as recomendações de obediência, parte.

1. 59-64. Comparação de Eva a (1) deusa e (2) rainha. “goddess-like...as a queen...”
2. 210-216. Símile comparando a terra ao céu, aos olhos de Eva, seguido de um comparativo de superioridade entre as palavras de Adão e os frutos da palmeira. “I seem um heaven...sweeter...than...”
3. 253-56. Rafael se compara a quem desperta de um sonho. “As...”

4. 452-59. Adão sente-se exposto à conversa com o anjo como objeto transcendente aos sentidos. “As...”
5. 470-77. Símile comparando a beleza de Eva a tudo o que é belo no mundo, que quando comparado a ela, deixa de ser belo. “so...that...”
6. 596-606. Combinação de símile negativo com comparativo de superioridade entre o comportamento e as ações de Eva a seu corpo exterior. “Neither... nor... so much...as...”.

Livro IX - Livro da queda. A serpente persuade Eva a comer o fruto proibido, e Adão também o come.

1. 1-19. Comparativo de superioridade do tema deste poema sobre, respectivamente, temas da (1) *Iliada*, (2) *Eneida* e (3) *Odisseia*. “Not less but more heroic than...or...or...”
2. 27-47. Recusatio. O poeta se recusa a tratar de determinado tema em seu poema.
3. 107-110. Símile comparando a centralidade da terra à centralidade de Deus. “As...so...”
4. 179-191. Misto de símile e metamorfose. Satã toma a forma de fumaça para poder possuir o corpo de uma serpente adormecida. “like a black mist low creeping”
5. 385-396. Série de comparações de Eva a deusas e outras divindades, sendo Eva superior a todas elas. Ao todo, são 7 comparações: 1. ninfa, 2. oréade, 3. dríade, 4. séquito de Délia, 5. a própria Délia, 6. Pales e 7. Pomona.
6. 434-444. Símile comparativo de superioridade entre o lugar em que Eva se encontrava a (1) o Jardim de Adônis e (2) à casa de Alcínoo, rei da Feácia. “More... than... or... or...”
7. 445-56. Símile homérico comparando o encanto de Satã no Jardim do Éden a quem sai da cidade e vai para o campo, símile que se estende para outras comparações. “As one... nymphlike... Such...”
8. 501-10. Símile negativo referindo-se à superioridade da serpente sobre outras que vão sendo enumeradas. “never... not... nor...or...”
9. 510-12. Símile breve comparando os movimentos da serpente a alguém discreto. “As...”
10. 513-518. Símile homérico comparando o movimento da cauda da serpente às mudanças de direção de um barco à vela. “As when...”
11. 518-522. Comparativo de superioridade entre a submissão dos animais do Éden a Eva e os animais transformados de Circe. “More... than...”
12. 571-74. A serpente se compara aos demais animais que não possuem discernimento nem fala, para dizer a Eva que assim também o era antes de provar o fruto da árvore proibida. “As...”
13. 580-83. Comparativo de superioridade entre o sabor do fruto proibido a funcho, leite de ovelha ou cabra. “More... than...or...or...”
14. 633-45. Símile homérico comparando o brilho da serpente ao do fogo fátuo. “As when... so...”

15. 664-678. Símile homérico comparando Satã a um orador grego ou romano. “As when...so...”
16. 838-43. Símile comparando Adão a um ceifeiro. “As...”
17. 917-20. Comparação de Adão a alguém que se reconforta do desânimo. “as...”
18. 1057-1064. Comparação de Adão e Eva após a Queda, em sua vergonha, a Sansão ao ter seus cabelos cortados por Dalila.
19. 1111-21. Sequência de três símiles (1102-1111; 1111-1114; 1115-1118) engatilhados um no outro: folhas de figueira como a figueira indiana; a junção das folhas como tarjas amazônicas e a vestimenta anterior de Adão e Eva (nada) e a vestimenta de penas dos índios guerreiros encontrados por Colombo no continente que viria a ser chamado de América. “Such as...Broad as... Such of...”

Livro X - Os anjos do Paraíso vão ao céu prestar contas da transgressão; Deus envia o Filho para punir Adão e Eva, o que o faz, e veste-os. Satã retorna ao Pandemônio e Pecado e Morte saem de lá para reinar na terra.

1. 209-223. Comparação de Jesus assumindo a forma de servo ao vestir Adão e Eva a seu ato de lavar os pés dos discípulos (Fp. 2, 7). “As when...”
2. 272-281. Símile homérico comparando Pecado e Morte a um bando de abutres. “As when...so...”
3. 285-99. Sequência de quatro símiles: (1) mar lodacento; (2) ventos contrários; (3) tridente; (4) portões. “As...as...as...as...”
4. 300-311. Símile comparando a ponte infinita construída por Pecado e Morte à Ponte sobre o Helesponto, construída por Xerxes (cf. Heródoto, *Histórias*, livro VII; Lucano, *Farsália*, livro II). “So, if great things to small may be compared...”
5. 423-426. O tradutor verte alusão em metáfora, dois conceitos bastante diferentes.
6. 431-441. Comparação dos demônios do Inferno a reis do Oriente Médio. “As when...or...So...”
7. 449-55. Comparação da cabeça de Satã como surgindo de uma nuvem. Símile literal. “At last as from...”
8. 520-545. Sequência de vários símiles para descrever a transformação de todos os demônios, incluindo Satã, em serpentes, como castigo pelo ato no Jardim do Éden. “Alike to serpents... larger than...no less... Thus...”
9. 558-563. Sequência de dois símiles: serpentes infernais ~ serpentes da cabeça da Medusa; frutos da árvore falsa ~ frutos à beira-mar em Sodoma.

Livro XI - O Filho apresenta a Deus as orações de Adão e Eva, e intercede por eles; Deus as aceita, mas não revoga a condenação. Miguel é enviado para anunciar a partida deles do Éden e mostra a Adão o que há de acontecer, até o Dilúvio.

1. 7-14. Combinação de símile negativo e comparativo de superioridade entre as orações de Adão e Eva e as de Deucalião e Pirra. “Not...nor...less...than”

2. 126-133. Comparação entre a guarda de querubins quadrifrontes a Jano quadrifronte. “Like...”
3. 208-220. Sequência se símiles negativos comparando a visão gloriosa de Adão a várias outras visões em diferentes episódios bíblicos. “Not that more glorious...nor...”
4. 239-250. Metamorfose do arcanjo Miguel em homem, comparativo de superioridade da farda de Miguel às de Melibeia ou Tito. Descrição de sua vestimenta. “...as...Livelier than...or...As...”
5. 754-755. Comparação de Adão a chorar ao pai que chora os filhos. Tema homérico. “As when...”

Livro XII - Miguel relata a Adão os acontecimentos após o dilúvio e fala sobre o nascimento de seu redentor. Adão retorna até Eva e os dois são guiados para fora do Paraíso.

1. 1-5. Símile usado para introduzir a continuação, no livro XII, do relato de Miguel. Esses versos foram inseridos na edição de 1674, quando o livro X foi dividido e passou a constituir os livros XI e XII. “As...so...”
2. 371-4. As lágrimas de alegria de Adão comparadas a lágrimas de dor. “as...like...”
3. 627-32. Comparação dos querubins descendo até o chão, seu brilho como vapor da noite. “as...”
4. 633-40. Símile duplo comparando a espada de Miguel a (1) um cometa, com vapor (2) como o ar da Líbia. “as...as...”