



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ISABELA DE SOUZA OLIVEIRA

"MELHOR REINAR NO INFERNO": AS REPRESENTAÇÕES DO
MAL EM *PARAÍSO PERDIDO*, DE JOHN MILTON

**CAMPINAS
2023**

ISABELA DE SOUZA OLIVEIRA

**"MELHOR REINAR NO INFERNO": AS REPRESENTAÇÕES DO MAL
EM *PARAÍSO PERDIDO*, DE JOHN MILTON**

Dissertação de mestrado apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação defendida pela aluna Isabela de Souza Oliveira e orientada pela Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa.

**CAMPINAS
2023**

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Ana Lúcia Siqueira Silva - CRB 8/7956

OL4m Oliveira, Isabela de Souza, 1997-
"Melhor reinar no inferno" : as representações do mal em *Paraíso Perdido*,
de John Milton / Isabela de Souza Oliveira. – Campinas, SP : [s.n.], 2023.

Orientador: Cristina Henrique da Costa.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Milton, John, 1608-1674, Paraíso perdido. 2. Ricoeur, Paul, 1913-2005. 3.
Mal na literatura. 4. Imaginação. I. Costa, Cristina Henrique da, 1964-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: "Better to reign in hell" : the representations of evil in John Milton's
Paradise Lost

Palavras-chave em inglês:

Milton, John, 1608-1674. Paradise lost

Ricoeur, Paul, 1913-2005

Evil in literature

Imagination

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Cristina Henrique da Costa [Orientador]

Jefferson Cano

Thiago Rhys Bezerra Cass

Data de defesa: 05-12-2023

Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0009-0000-1784-7513>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/3062655122955441>



BANCA EXAMINADORA:

Cristina Henrique da Costa

Jefferson Cano

Thiago Rhys Bezerra Cass

**IEL/UNICAMP
2023**

Ata da defesa, assinada pelos membros da Comissão Examinadora, consta no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria de Pós Graduação do IEL.

À memória de Maria Gomes dos Santos

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação só pôde ser realizada com o enorme auxílio e esforço de indivíduos e instituições que colaboraram para cada linha deste trabalho.

Em primeiro lugar, agradeço imensamente à Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa pela orientação atenciosa e paciente, pelos comentários esclarecedores e detalhistas e por todo o rigor e senso crítico indispensável para a realização desta pesquisa.

Agradeço à banca de qualificação, Profa. Dra. Carolina de Aquino Gomes e Prof. Dr. Luiz Fernando Ferreira Sá, pelos comentários enriquecedores. Agradeço também à Profa. Miriam Piedade Mansur Andrade.

Agradeço ao Prof. Dr. Jefferson Cano e ao Prof. Dr. Thiago Rhys Bezerra Cass.

Agradeço também ao Prof. Dr. Alexandre Soares Carneiro e ao Dr. Daniel Manzoni de Almeida.

Agradeço à Secretaria de Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP pela atenciosa disposição a todos os momentos.

Agradeço aos professores e aos colegas pesquisadores do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária do Instituto de Estudos da Linguagem pela instrução e pelos diálogos que contribuíram para a minha formação acadêmica. Agradeço especialmente à Dra. Erica Martinelli Munhoz e ao Rômulo Tilton Dezen.

Agradeço o incentivo e todo o suporte oferecido pela minha família e amigos durante os anos de pesquisa. Sou grata especialmente ao Aoliabe Almeida, à Yasmin Oliveira, à Heloísa Buttini, ao Ivan Oliveira, ao Geovane Gaia e sobretudo a minha mãe, Sônia de Souza, pelo apoio incondicional.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

RESUMO

Esta dissertação tem como objeto o poema épico *Paradise Lost* (1667) – *Paraíso Perdido* –, do autor inglês John Milton (1608-1674). Em um período em que as discussões teológicas fervilhavam na Europa, Milton reinterpreta a história do Éden de Gênesis na forma de um poema épico, repleto de questões procedentes da teologia cristã, as quais indicam um plano hipoteticamente ortodoxo do autor. Todavia, o poema demonstra, ao mesmo tempo, um desvio da ortodoxia, por meio sobretudo da imaginação poética decorrente do desdobramento narrativo de Milton. Esses desvios são hipóteses que serão verificadas neste trabalho como sendo desvios vinculados à questão da representação do mal. No poema, o conflito entre a ortodoxia cristã e os descaminhos desse cristianismo dogmático produzem uma representação do mal que é múltipla, ao passo que o autor imagina poeticamente o mal de uma narrativa mítica, que esteve por dezenas de séculos sujeita a leituras simbólicas e religiosas. A fim de demonstrar a complexidade e o excesso da representação do mal em *Paraíso Perdido*, a primeira parte desta dissertação analisa a questão do mal a partir da suposta ortodoxia cristã do autor e seus desvios poético-imaginativos, pelo tema da transgressão, da imaginação poética e da historicidade do poema. A segunda parte deste trabalho busca explorar o caminho simbólico da representação do mal em *Paraíso Perdido*, como uma alternativa não racionalizante da questão do mal. Esses símbolos não são frutos da criação poética individual do autor e tampouco são uma opção religiosa, mas sim uma construção coletiva-social que se manifesta em mitos e em narrativas. Nesta análise da construção simbólica do mal em *Paraíso Perdido*, buscaremos verificar, à luz da teoria de Paul Ricœur, em *A Simbólica do Mal*, momentos da consciência da *mancha*, do *pecado* e da *culpabilidade* presentes na obra-prima de John Milton.

Palavras-chave: *Paraíso Perdido*; John Milton; mal; imaginação poética; Paul Ricœur.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the epic poem *Paradise Lost*, by the English author John Milton (1608-1674). In a period when theological discussions were frequent in Europe, John Milton reinterpreted the story of Eden in Genesis in the form of an epic poem, full of questions arising from Christian theology, which indicate a hypothetically orthodox plan of the author. However, the poem demonstrates, at the same time, a deviation from orthodoxy, mainly through the poetic imagination resulting from the author's narrative development. These deviations are hypotheses that will be verified in this research as deviations linked to the issue of the representation of evil. In the poem, the conflict between Christian orthodoxy and the deviations from this dogmatic Christianity produce a representation of evil that is multiple, insofar as the author poetically imagines the evil of a mythical narrative, which has been subject to symbolic and religious readings for tens of centuries. In order to demonstrate the complexity and excess of the representation of evil in *Paradise Lost*, the first part of this dissertation will analyze the issue of evil from the author's supposed Christian orthodox perspective and his poetic-imaginative deviations, through the theme of transgression, poetic imagination and the historicity of the poem. The second part of this research will seek to explore the symbolic path of the representation of evil in *Paradise Lost*, as a non-rationalizing alternative to the issue of evil. These symbols are not the result of the author's individual poetic creation, nor are they a religious option, but rather a collective-social construction that manifests itself in myths and narratives. In this analysis of the symbolic construction of evil in *Paradise Lost*, we will seek to verify, in the light of Paul Ricœur's theory, in *The symbolism of evil*, moments of consciousness of *defilement*, *sin* and *guilt* present in John Milton's *magnum opus*.

Keywords: *Paradise Lost*; John Milton; evil; poetic imagination; Paul Ricœur.

SUMÁRIO

Introdução: a tarefa de representação do mal em <i>Paraíso Perdido</i>	10
Capítulo 1 - Livre arbítrio e liberdade: paradoxos da poesia religiosa de <i>Paraíso Perdido</i>	31
1.1. Os muros do Éden: o problema teológico do mal	31
1.2. A transgressão	46
Capítulo 2 - Imaginação cósmica e imaginação poética do mal	52
2.1. Razão, insubordinação e fascínio	52
2.2. O príncipe do ar	68
Capítulo 3 - Símbolos coletivos e narrativas míticas: o mal sem racionalização	81
3.1. A consciência do mal	81
3.2. Os vestígios da mancha	84
3.3. Lugares morais	89
3.4. Estados psicológicos: rumo à culpa	95
3.5. A culpabilidade	100
Considerações finais	107
Referências bibliográficas	110
Apêndices	114

Introdução: a tarefa de representação do mal em *Paraíso Perdido*

O enigma que circunda o tema do mal constituiu uma questão milenar para a teologia cristã,¹ a qual especulou a respeito desse objeto em busca de compreender as circunstâncias da sua origem e existência, bem como o desígnio divino para com o mal. Fora da esfera da teologia, no entanto, o filósofo Paul Ricœur (1913-2005), em *A simbólica do mal*, expôs que o mal, enquanto objeto que não pode ser inteiramente compreendido ou racionalizado, comunica-se através de uma linguagem simbólica não racionalizante – isto é, que fala sobre o mal sem explicar a sua existência – a qual pode se manifestar em narrativas míticas e na literatura. A partir disso, a épica *Paradise Lost (Paraíso Perdido)*, do poeta inglês John Milton (1608-1674), constitui uma intrigante fonte de estudo do mal na literatura.² Tal impressão se dá por duas razões. Por um lado, em primeiro lugar, encontra-se, no poema, uma tentativa de racionalização do mal decorrente de elaborações argumentativas, de cunho teológico; e, por outro lado, o poema apresenta o mal por meio de representações simbólicas, poéticas e imaginativas. Ainda, na medida em que a obra literária de John Milton dialoga com temas tanto teológicos quanto míticos e gnósticos, ela é capaz de gerar uma complexa e multifacetada discussão a respeito da representação do mal.

Paraíso Perdido trata-se de uma epopeia escrita em versos brancos,³ que foi publicada originalmente com 10 cantos em 1667 e teve a sua segunda e última versão publicada em 1674, com 12 cantos e 10.565 versos. A obra não demorou a ser reconhecida por alguns membros da sociedade inglesa como um grande feito poético. No entanto, o estatuto canônico do poema começou a se formar apenas no século seguinte, tanto na Inglaterra quanto nas suas colônias na América do Norte. Esse atraso ocorreu possivelmente por conta do posicionamento político de Milton, que foi contrário à restauração da monarquia inglesa em 1660. O poema, apesar de não fazer parte do cânone bíblico ou do conjunto de textos sagrados reconhecidos pelas instituições cristãs, atuou com valor religioso para leitores que buscaram na narrativa de Milton uma orientação para a fé cristã. Ademais, o poema se canonizou literariamente como uma das grandes obras de língua inglesa e como um dos clássicos da literatura mundial.

¹ Neste trabalho, o termo "teologia" diz respeito ao estudo das religiões e não à teologia dogmática – ou teologia oficial – a qual se refere a doutrinas de uma Igreja.

² Este trabalho terá por base a versão original em inglês de 1674, assim como a tradução de Daniel Jonas para o português lusitano. (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilingue. São Paulo: Editora 34, 2015). Além da tradução recente de Daniel Jonas, que foi publicada pela primeira vez em 2006, uma outra conhecida tradução para o português lusitano é a de Antônio José Lima Leitão, de 1840.

³ Versos de pentâmetro iâmbico sem rima.

O objetivo de *Paraíso Perdido* é contar poeticamente uma história sagrada conhecida não como narrativa épica, mas sim como narrativa bíblica do Gênesis. Desse modo, a tarefa de John Milton apresenta um desafio particular que não se encontra nos poemas épicos tradicionais à maneira de Camões ou de Homero. Considerando a literatura homérica como o modelo canônico máximo das épicas ocidentais,⁴ podemos observar que a *Iliada* e a *Odisseia* são histórias que, como *Paraíso Perdido*, combinam narrativas religiosas e mitológicas em uma série de acontecimentos que mostram muitas vezes um entrelaçamento – que é próprio desse gênero literário – entre a história humana e a história divina, tal como a influência dos deuses no destino dos Homens. O desafio inicial deve-se, portanto, ao fato de essa tradição épica ser trazida para o contexto judaico-cristão por meio da recontagem da narrativa bíblica de Adão e Eva na forma de um poema épico, além de que essa tradição literária também é, por Milton, transposta para um contexto de modernidade ocidental, em pleno cenário inglês de intenso debate político e teológico. Assim, Milton deve narrar uma história de entrelaçamento, vinculando as ações divinas e as ações humanas. Paralelamente, é importante tomar-se em conta que, na tradição judaico-cristã, essa associação é uma tarefa exclusiva e reservada ao texto sagrado. Em suma, a complexidade inicial da proposta literária épica de Milton está no deslocamento da tradição épica para o cenário judaico-cristão da época do autor e para o contexto da narrativa hebraica escolhida por Milton como base para o seu poema, já que nele será narrado de forma poética uma história que é da alçada institucional sagrada, isto é, do domínio da dogmática, da teologia e da autoridade da Igreja.

Em Milton, tal como em Homero, o que houve foi a realização de uma obra literária conectada com questões religiosas, além de seguir ele mesmo a fé cristã e a crença no estatuto sagrado das narrativas bíblicas. Contudo, ao contrário da mitologia grega – vista como crença do tempo passado, com valor hoje completamente poético –, a mitologia presente na Bíblia fez no tempo de Milton, e o faz ainda hoje, parte de uma crença que está viva. A cultura moderna e contemporânea ocidental não enxerga a tradição judaico-cristã como mitologia, mas a narrativa bíblica possui, sim, um caráter operante, isto é, ela ainda suscita questões que são da ordem religiosa e que têm interesse e valor ético para a cultura ocidental, ao contrário do que ocorre com a épica homérica. Uma vez que *Paraíso Perdido* lida com mitos e narrativas que são atuantes, cabe a este trabalho reconhecer a questão de que o seu objeto de investigação é delicado e complexo à medida em que navegará por entre essas duas águas, da

⁴ Em *Paraíso Perdido*, a estrutura do gênero épico difere das épicas clássicas à medida em que Milton escreve em versos brancos, enquanto que as épicas de Homero são compostas por versos em hexâmetro datílico.

poesia e da religião. Além disso, nossa perspectiva de contemporaneidade permite, não obstante, um olhar distanciado em relação a esse poema do século XVII, de modo que a atualidade tende a atribuir um peso literário maior em relação ao peso da verdade religiosa ou teológica dessa narrativa.

Ademais, essa pesquisa não propõe um estudo de todos os aspectos do poema, mas sim uma perspectiva de leitura que tem por objetivo iluminar a questão da representação do mal em *Paraíso Perdido*. Esse recorte específico aborda questões que são ao mesmo tempo da ordem mítica, religiosa, cósmica, poética e, ainda, existencialista. A ótica da representação do mal não é uma opção teológica, tampouco é um estudo teórico do poema, mas sim uma perspectiva que se define como um olhar de interpretação. Essa abordagem hermenêutica procura atender à complexidade da questão do mal posto que esse objeto não pode ser compreendido como um todo a partir de uma única e simples definição. Sendo assim, o método interpretativo adotado neste estudo busca evitar, na medida do possível, que a representação do mal seja apreendida de maneira reduzida do que ela realmente é, aquém das possibilidades de interpretação que ela suscita.

A questão fundamental da representação do mal no poema de Milton está na tarefa não de narrar um tempo linear, que corresponde ao ponto de vista dos seres humanos, mas sim uma história não cronológica, que corresponde ao tempo da eternidade divina tal como ela foi teologicamente definida na tradição judaico-cristã. Esse tempo divino é um eterno presente que é irrepresentável, a não ser que sofra modificações para se enquadrar a um formato narrativo. Assim, a história divina – imune a acontecimentos imprevisíveis, orientados para uma direção específica, como é o tempo humano – precisará ser narrada. Isto é, ela será contada a partir de uma cronologia, não de um tempo histórico, mas de um tempo cósmico. Ainda, há de se considerar que, na medida em que a narrativa do poema deve levar em consideração uma cronologia humana e uma temporalidade divina, a ordem dessa narrativa é, antes, uma desordem, já que o início do poema não narra o começo da história humana e nem mesmo corresponde às narrativas da criação que dão início ao Gênesis. Com efeito, o elemento perturbador, resistente, complexo e caótico dessa história, não por acaso é Satã, o primeiro transgressor e autor do mal, cuja queda do céu ao inferno dá início ao poema de Milton.

Na narrativa do Éden de Gênesis, o mal passa a existir por conta de Adão e Eva terem comido do fruto proibido. A partir disso, em *A simbólica do mal*, Paul Ricœur (1913-2005) irá nomear essa narrativa *mito adâmico* e irá mostrar que ela já interpreta o mal, ao relatar que este último entra no mundo pela mão do homem. Em outras palavras, do ponto de vista

mítico, não estão inicialmente em questão nessa cultura outras causas potenciais da existência do mal. Além disso, a figura de Satã em si não está presente nos versículos de Gênesis em que o homem e a mulher comem do fruto proibido e são expulsos do jardim do Éden, mas Satã será mencionado apenas muito posteriormente no texto bíblico. Dessa forma, o mito adâmico expõe que antes de Adão e Eva terem comido do fruto proibido, o mal não existia, mas após o provarem, o mal nunca mais deixa de existir e então estará sempre presente em todos os episódios históricos e existenciais da humanidade. Isto dito, na Bíblia, a transgressão adâmica dá início a um tempo histórico que está todo marcado pela presença do mal e por essa divisória. Isto é, nesta tradição, o mal faz a separação dos tempos, permitindo diferenciar tempo histórico, tempo mítico e tempo divino.

Por outro lado, é também narrado em *Paraíso Perdido* um mal anterior à transgressão de Adão e Eva, fruto da revolta de Satã contra Deus. Nesse ponto, o poema de Milton trata de imaginar uma narrativa que não faz parte da história do Gênesis. Por conseguinte, dentro da dificuldade de se fazer coincidir duas temporalidades, há ainda, por um lado, o mito da origem do mal representado na transgressão de Adão e Eva que dá início ao tempo histórico e, por outro lado, o mal da primeira revolta e da própria figura de Satã, que – em leituras posteriores ao Gênesis, tal como no poema de Milton – se insere no tempo divino, mítico, e também histórico.

Em sua tarefa de recontar a narrativa do Éden por meio da poesia, John Milton assimilou ao contorno de certos episódios bíblicos algumas influências que emergem da mitologia, da literatura e da teologia, além de moldar sua épica através de seu próprio trabalho imaginativo. Com isso, o objetivo principal do presente trabalho com *Paraíso Perdido* é analisar os desvios do poeta em relação à linha teológica cristã, desvios esses que lançam mão de aspectos cósmicos e/ou criativos que levam o autor a se aventurar fora da tradição judaico-cristã, pelos caminhos do exercício imaginativo. A partir disso, analisaremos à luz de *A Simbólica do Mal*, de Paul Ricœur, os símbolos do mal presentes na narrativa. E exploraremos ainda a hipótese a respeito da existência do mal, a qual a perspectiva imaginativa particular do poema acaba por construir a partir de suas figurações do mal.

A segunda e última versão do poema, publicada em 1674, é composta por doze livros cujo enredo base acompanha e excede os acontecimentos do episódio bíblico do Éden (Gênesis 2,4b-3,24). Embora nos primeiros versos o autor dê a orientação de que o tema principal do poema é o que tange à queda do Homem, a primeira cena a ser desdobrada é a de Satã e dos anjos rebeldes, que, em estado de dor e atordoamento, se encontram no inferno após a perda da batalha pelo céu e a sua subsequente queda. Em conselho, discutem a profecia

que prenuncia a criação de um novo mundo e de uma nova criatura. Logo é decidido, uma vez que não lhes restam forças para enfrentar Deus em batalha direta, que Sua criação deve ser investigada a fim de ser corrompida, de modo a perturbar o plano divino. Em seguida, Satã parte em uma jornada solitária com a intenção de realizar a missão e encontra no caminho seus filhos, Pecado e Morte, que o deixam passar pelos portões do inferno. O anjo rebelde atravessa o abismo, navegando em meio à matéria não criada, no domínio do anarca, Caos, que aponta o caminho para o novo mundo.

Neste momento, o poema introduz Deus, que, observando Satã se aproximar da Terra, revela ao Filho que esse triunfará em seu propósito de desviar a criação. Por consequência de tal desvio, o Homem deverá morrer, salvo se alguém assumir o peso de suas ações, perecendo em seu lugar. Em vista disso, o Filho se voluntaria e Deus o exalta e ordena sua adoração por parte de todos os anjos do céu. Em seguida, o poema volta a acompanhar Satã, que fingindo ser um anjo menor, adentra o jardim do Éden. Logo depois, após observar Adão e Eva, descobre que o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal lhes é proibido. O anjo rebelde, pois, foge ao ser capturado por anjos do céu e, então, o poema passa a acompanhar Adão e Eva, que recebem a visita de Rafael. Este último os aconselha sobre a tentação, reforça as advertências dadas antes por Deus a respeito do fruto proibido e narra a Adão os acontecimentos da guerra do céu e da criação do mundo em sete dias. Após a partida de Rafael, Satã retorna ao Éden e, possuindo o corpo de uma serpente, convence Eva a comer o fruto. A mulher, por sua vez, oferece o pomo a Adão, que aceita. Após esse acontecimento, que coloca ambos em posição de seres moralmente caídos, o mundo terreno perde sua ligação direta com o céu e passa a ser ligado ao inferno por uma ponte criada por Pecado e Morte. Satã e os anjos caídos são então transformados em serpentes como punição divina. Adão e Eva, entretanto, pedem o perdão de Deus e são libertados da sentença de morte, apesar de expulsos do Éden. Por fim, antes de serem escoltados para fora do paraíso por Miguel, o anjo revela a Adão visões do futuro, incluindo a vinda de Cristo. Assim, o poema se encerra com palavras de otimismo, após o homem ser confortado apesar de sua condição de caído.

Dessa forma, é possível observar que a estrutura narrativa do poema épico constrói certa ordem de exposição das ações de modo a se afastar da lógica cronológica e explicativa do Gênesis. Enquanto a Bíblia narra a transgressão e consequente expulsão de Adão e Eva, apresentando uma explicação causal de tipo humana dos acontecimentos, *Paraíso Perdido*, por outro lado, acrescenta, paralelamente à narrativa do Éden, eventos e fatores que não participam do relato bíblico, mas que são decisivos para a conclusão do poema, que assim como no Gênesis, é a expulsão de Adão e Eva do jardim. Efetivamente, o poema abrange

elementos cósmicos, pseudocanônicos e profanos no mecanismo que resulta na perda do Éden, compreendendo uma maior complexidade dos fatores que levaram à queda, ainda que compartilhando o mesmo desfecho do Gênesis. A essa medida, ao se aventurar fora dos limites do texto original, Milton cria uma versão por vezes herética da narrativa de Adão e Eva, em relação aos dogmas da Igreja.

Paraíso Perdido não reconta simplesmente a narrativa bíblica do Éden, mas o faz pela perspectiva da queda do Homem, tema esse que é posterior ao tema da expulsão expressa na narrativa do Gênesis. A questão da queda faz parte de um conjunto de elaborações simbólicas e de interpretações que se acrescentam em comentários judaicos e cristãos de séculos de especulação sobre o Gênesis. Então, quando Milton reconta a narrativa bíblica em questão, ele o faz através de inúmeras camadas de especulação sobre o texto bíblico. A queda, que representa a expulsão de Adão e Eva do Éden, descrita na Bíblia hebraica, significa para o cristianismo e para o judaísmo um rebaixamento de posição do estatuto inicial da humanidade.⁵ Leituras teológicas como essa estão presentes no poema desde o Livro III, em que Deus esclarece questões acerca da existência do mal na sua boa criação, até os últimos livros que encerram a narrativa indicando a vitória do bem, de modo a cumprir o trajeto teológico do poema, que percorre o caminho do pecado à salvação.

Tais acréscimos de pensamento teológico, isto é, de interpretação do texto bíblico, indicam de forma relativamente direta a visão do mal que Milton aspira a representar na sua história. Contudo, outras referências externas à narrativa de Adão e Eva no poema – sejam elas bíblicas, gnósticas, mitológicas, literárias ou imaginativas – não necessariamente compartilham da mesma perspectiva a respeito da existência do mal. Ora, o estudo da questão do mal em *Paraíso Perdido* deve levar em consideração os diversos elementos que constituem esse poema épico, em função das suas respectivas representações do mal.

Os acréscimos mais sutis de Milton à narrativa do Éden consistem em referências a outros textos bíblicos que não Gênesis 2,4b-3,24. Mais especificamente, são incorporados ao mito do Éden referências a outros trechos do Gênesis, à Bíblia hebraica e até mesmo cristã,⁶ em especial devido à característica do poema de combinar elementos do cânone judaico e cristão. A título de exemplo da heterogeneidade das influências bíblicas na narrativa da queda por Milton, no Livro I, o autor explora parte do Antigo Testamento a partir de referências hebraicas ao apresentar os principais recém-caídos anjos rebeldes, como, na sua maioria,

⁵ Cf. APÊNDICE A – O estatuto do Homem antes da queda.

⁶ A Bíblia hebraica também é chamada de Tanakh ou Antigo Testamento, denominação judaica e cristã respectivamente.

futuras divindades do Antigo Oriente Próximo. Essas entidades estão presentes na Bíblia hebraica através da forte temática de idolatria dos judeus em relação a deuses estrangeiros. Tais anjos caídos apresentados no início do poema são Satã, Belzebu,⁷ Moloque,⁸ Quemós,⁹ Baalim, Astarote, Astarte,¹⁰ Tamuz, Dagon, Rimón,¹¹ Osíris, Ísis, Hórus e Belial.¹² Desses demônios, com a exceção de Satã, por ser uma figura que não aparece no Antigo Testamento com conotação de falsa divindade, apenas a tríade sagrada egípcia – Osíris, Ísis e Hórus – não aparece na Bíblia. No entanto, não deixam de ser divindades do Antigo Oriente.

As referências aos principais demônios do poema não partem exclusivamente da Bíblia hebraica, mas vêm a aparecer com certa frequência no Novo Testamento, como é o caso de Belzebu, que, em *Paraíso Perdido*, é o primeiro companheiro de Satã a ser mencionado. Após a queda dos anjos rebeldes, Satã o avista:

Logo discerne, e junto a si revolto
Seu segundo no crime e no poder,
Na Palestina mais tarde chamado
De Belzebu.¹³

O nome desse anjo caído é uma variação do nome de um deus de Ecrom – cidade filisteia no sudoeste de Canaã – chamado Baal-Zebube, que aparece na Bíblia hebraica em 2Reis 1:2.¹⁴ Já no Novo Testamento, o nome Belzebu aparece como príncipe dos demônios em Lucas 11:15, Mateus 12:24 e Marcos 3:22. Belzebu também é citado em Lucas 11:18,19 e em Mateus 10:25 e 12:27.

Não apenas no primeiro livro de *Paraíso Perdido*, mas por toda a extensão, até as páginas finais do poema, narrativas da Bíblia hebraica e do Novo Testamento aparecem interligadas. Os Livros XI e XII narram essencialmente uma síntese dos acontecimentos bíblicos desde Caim e Abel até os relatos dos discípulos de Jesus Cristo. Esses eventos são apresentados no poema como profecia mostrada a Adão pelo anjo Miguel, encontro que não

⁷ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilingue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 38.

⁸ *Ibid.*, p. 68.

⁹ *Ibid.*, p. 70.

¹⁰ *Ibid.*, p. 72.

¹¹ *Ibid.*, p. 74.

¹² *Ibid.*, p. 76.

¹³ "He soon discerns, and weltering by his side / One next himself in power, and next in crime, / Long after known in Palestine, and named / Beelzebub." (*Ibid.*, p. 38).

¹⁴ "E caiu Acazias pelas grades de um quarto alto, que tinha em Samaria, e adoeceu; e enviou mensageiros, e disse-lhes: Ide, e perguntai a Baal-Zebube, deus de Ecrom, se sararei desta doença." (BÍBLIA. português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/2rs/1/2+>> Acesso em 09 nov. 2022).

existe no cânone cristão. A recontagem dessas narrativas bíblicas, apesar de abrirem para questões heréticas em alguns momentos, tecem a mensagem teológica a partir do relato do pecado humano. Esse relato é narrado a partir da história hebraica de Adão e Eva até a redenção e a vitória contra o mal, através da mensagem e do sacrifício de Jesus Cristo. Contudo, na obra de Milton, os textos hebraicos e cristãos não estão associados simplesmente por uma sucessão de acontecimentos que se iniciam em Adão e Eva e terminam no Livro do Apocalipse – como na ordem exposta pela Bíblia do cristianismo, composta por Antigo e Novo Testamento –, mas esses textos se associam, sim, por um entrelaçamento das duas tradições. No poema, uma das influências do Novo Testamento e da teologia cristã sobre a Bíblia hebraica está na substituição de Deus pelo Filho, que passa a estar integrado nas duas histórias hebraicas da criação.¹⁵ Em outros termos, o que historicamente é uma interpretação cristã posterior ao Gênesis, na obra épica cristã de Milton se faz anterior à narrativa do Éden, pois, neste caso, trata-se de representar um plano divino e não o plano histórico cronológico.

No Livro VII de *Paraíso Perdido*, Milton explora a narrativa bíblica da criação do mundo em sete dias de Gênesis (1:1-2,4a). A Torá, nome judaico para os cinco primeiros livros da Bíblia hebraica – conjunto também chamado de Pentateuco no cristianismo –, apresenta duas histórias da criação no livro de Gênesis. A primeira narrativa relata a criação do mundo em sete dias (Gn 1,1-2,4a) e a segunda se passa no Éden e diz respeito à criação de Adão e Eva e à sua expulsão do jardim (Gn 2,4b-3,24). Apesar de as duas histórias terem sido redigidas em seguida uma da outra no Gênesis, trata-se de narrativas diferentes, que foram escritas por fontes diferentes e que retratam até mesmo deuses com características distintas.

Julius Wellhausen (1844-1918), apesar de não ter sido o primeiro a indicar que Moisés não escreveu os primeiros cinco livros da Bíblia hebraica,¹⁶ iniciou no século XIX a hipótese documental, que contou também com a influência de outros teólogos luteranos, como Karl Heinrich Graf (1815-1869). A proposta da hipótese documental é a separação dos escritos da Torá nos documentos – ou tradições – javista, eloísta, sacerdotal e deuteronomico. Os textos javistas são datados entre 950-900 AEC. Entretanto, isso é controverso à medida que alguns estudiosos defendem sua maior recência, assim como o faz Milton Schwantes, que argumenta

¹⁵ A ideia de Jesus Cristo como o criador de todas as coisas aparece em alguns momentos do Novo Testamento, como em João 1:1-4, que diz: "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens". (BÍBLIA. português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/1>> Acesso em 09 nov. 2022).

¹⁶ Thomas Hobbes teria sido o primeiro a afirmar que Moisés não escrevera a Torá. (BLOOM, Harold.; ROSENBERG, David. *O Livro de J*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 33).

em favor da existência da fonte javista fora da era salomônica, possivelmente pelo século VIII AEC.¹⁷ O documento javista é o mais antigo da Torá e contém grande parte dos episódios de Gênesis, de Êxodo e de Levítico, incluindo a narrativa do Éden. Esses escritos foram possivelmente revisados pela tradição eloísta em 850-800 AEC e submetidos ao redator final em 400 AEC, de acordo com datas sugeridas por Harold Bloom.¹⁸ O relato da criação do mundo em sete dias (Gn 1,1-2,4a), por sua vez, é atribuído a uma tradição posterior, a fonte sacerdotal. Contudo, como mencionado, as duas narrativas da criação não são distintas apenas em função de autoria e de enredo, mas também, entre outros aspectos, pela caracterização da divindade da história.

Enquanto a primeira história da criação se refere a Deus através do título *Elohim*, que significa "deus", os textos javistas, como o relato do Éden, usam o termo *YHWH Elohim* para se referir ao ser divino da narrativa. Assim, diferentemente do título *Elohim*, *YHWH* é o nome do deus javista. Ademais, enquanto a tradição sacerdotal apresenta um Deus *absconditus*,¹⁹ o deus *YHWH* da fonte javista aparece e opera materialmente. *Elohim*, o deus sacerdotal, é o deus da criação *ex-nihilo*, isto é, que cria o mundo a partir do nada. A título de exemplo, o verbo *bârâ* (*criar*) é usado no relato da criação do mundo em sete dias, mas não aparece no relato javista do Éden, pois *YHWH* não é um deus que possui qualidades propriamente criadoras nesse sentido. Ao contrário, suas obras remetem a ações humanas. Como aponta Robert Alter, a tradição javista atribui a *YHWH* "verbos que indicam práticas agrícolas, como plantar, regar e fazer crescer".²⁰ Na narrativa do Éden, *YHWH planta* o jardim e *modela* o homem do barro. Na visão de Harold Bloom:

Esse apelo mitológico à arte do oleiro e do modelador de estatuetas está vinculado à lenda mesopotâmica; mas também é possível que tenha sido idealizado por qualquer pessoa que visse um ceramista trabalhando, sobretudo, como era o caso, numa terra e numa época em que a argila era a matéria-prima de muitos utensílios de uso cotidiano.²¹

O texto javista pode ser identificado também pelo estilo que, segundo Jean Bottéro, é reconhecível "por sua língua, seu vocabulário (...) e seu estilo narrativo, alerta e vivo, e sua

¹⁷ SCHWANTES, Milton. *Projetos de esperança: meditações sobre Gênesis 1-1*. São Paulo: Paulinas, 2002, p. 109-110.

¹⁸ BLOOM, Harold.; ROSENBERG, David. *O Livro de J*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 19.

¹⁹ Oculto.

²⁰ ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 217.

²¹ BLOOM, Harold.; ROSENBERG, David. *O Livro de J*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 197-198.

maneira antropomórfica, simples e como que familiar, de pôr Deus em cena".²² Contudo, apesar de a hipótese documental desenvolvida inicialmente por Julius Wellhausen ser profusamente difundida entre estudiosos bíblicos e apesar de não alterar o fato que a narrativa da criação em sete dias (Gn 1,1-2,4a) e a narrativa do Éden (Gn 2,4b-3,24) possuem histórias e fontes distintas, o uso da hipótese documental para determinar a autoria dos textos da Torá se encontra em desuso. Isso, pois, à medida em que possui um histórico desconhecido de escrita e modificações, não há meios atuais para saber com certeza as origens compósitas dos textos do pentateuco. Robert Alter defende que devemos aceitar a tentativa de homogeneidade do redator final à qual temos acesso, apesar de que "qualquer explicação literária da Bíblia hebraica deve reconhecer sua qualidade de extrema heterogeneidade".²³ Assim, devemos lidar simultaneamente com os aspectos homogêneos e heterogêneos que compõem o texto bíblico. Ainda que a história do Éden possa fazer parte de um contexto maior, da Torá, da Bíblia hebraica, da Bíblia cristã e de todas as interpretações e leituras teológicas que as acompanham, trata-se de uma narrativa distinta e escrita independentemente daquela da criação do mundo em sete dias.

Por fim, para além da característica híbrida dos próprios textos que compõem a Bíblia hebraica e também o Novo Testamento, há, ainda, no poema de Milton, um entrelaçamento da tradição judaica e da tradição cristã. Essa fusão é expressa sobretudo na substituição de Deus pelo Filho nas histórias originalmente hebraicas da criação, o que transparece no poema à medida em que é o Filho e não Deus quem constrói o mundo em sete dias e sentencia o crime de Adão e Eva pessoalmente no Éden. Essa última inversão reforça a caracterização do Deus cristão, que mais se assemelha ao Deus oculto da narrativa bíblica da criação do mundo em sete dias do que a YHWH, que interage pessoalmente com Adão e Eva em Gênesis 2,4b-3,24. Assim, Milton faz do Filho a parte corpórea e até mesmo tangível de Deus. O fato de o Filho, e não Deus, aparecer corporalmente no Éden de Milton aponta para uma escolha do autor de proteger as características do Deus cristão, escolha essa que se faz herética em relação ao judaísmo.

Muitas das heterodoxias narradas no poema, em relação ao judaísmo e ao cristianismo, possuem raízes no próprio texto bíblico. Um exemplo cuja presença é especialmente marcante no Livro II de *Paraíso Perdido* consiste na ideia mitológica do caos. Em Gênesis 1, o caos aparece como o abismo primordial. No entanto, essa referência é mais forte na mitologia de

²² BOTTÉRO, Jean. *Nascimento de Deus: A Bíblia e o historiador*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 218.

²³ ALTER, Robert. Introdução ao Antigo Testamento. In: *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997, p. 24.

outras civilizações do Antigo Oriente Próximo do que no texto hebraico, de modo que grande parte das referências de Milton ao caos inexistem na teologia e no cânone bíblico.

Os desvios que o poema faz da linha teológica cristã, não resultam apenas de imaginação poética em si, mas podem se manifestar também por via de heresias teológicas, que agruparemos sob o título genérico de gnose ou gnosticismo. Contemporaneamente e tal como o cristianismo, o gnosticismo nasceu do judaísmo,²⁴ de modo que ambos, cristianismo e gnosticismo, reúnem elementos heréticos em relação ao predecessor em questão. Entretanto, por um lado, o cristianismo definiu um cânone bíblico, desenvolveu uma teologia dogmática e se estabeleceu como religião de Estado em 380 EC por decreto do imperador romano Teodósio I. Já a gnose, por outro, não é uma religião e não produziu nem preservou uma grande quantidade de materiais escritos, com exceção de alguns textos considerados apócrifos ou heréticos pela Igreja Católica – e mais tarde por outras igrejas cristãs. O gnosticismo, cujos temas abrangem literatura e mitologia, ressurgiu como movimento em outras épocas e contextos históricos, de modo que, levando também em consideração a escassez de informação e a ausência de unidade em seus primórdios, a definição de gnose não é categoricamente definida. Portanto, o que compreende dizer que algo ou alguém é gnóstico, depende, antes de tudo, do que se entende por gnose. Claudio Willer, em seu estudo sobre o gnosticismo, esclarece que

(...) conforme o enfoque, não apenas muda consideravelmente a representação ou descrição do gnosticismo, mas o recorte em obras literárias nas quais caberia tal atribuição e, por decorrência, a sua interpretação. Em outras palavras: dependendo do que se entender por gnosticismo, diferem as páginas de Blake que justificam tê-lo como gnóstico.²⁵

Sem que nos estendamos pelas diferentes concepções que recebe o gnosticismo, deixemos por delineado o enquadramento do designativo *gnose* para toda a mitologia e a literatura excluída do cânone e dos dogmas do judeu-cristianismo. Os elementos gnósticos aparecem no poema de Milton em paralelo à história judaica do Éden, que é, por sua vez, narrada em *Paraíso Perdido* através de uma ótica que se declara cristã, mas que não deixa de usufruir de licença poética para atribuir componentes imaginativos à reescrita dessa narrativa bíblica.

²⁴ WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto: gnose, gnosticismo e poesia moderna*. Tese de doutorado apresentada à Universidade de São Paulo. Programa de doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, 2007, p. 46.

²⁵ *Ibid.*, p. 61.

Os elementos gnósticos que permeiam o poema partem sobretudo da mitologia e da literatura de civilizações do Antigo Oriente, da Grécia e de Roma, além de sustentarem questões que remetem à numerologia, à ciência e a questões do conhecimento. Uma das referências gnósticas de maior peso no poema é a que tange aos mitos e às imagens cósmicas, como a do abismo e do caos. Apesar de a existência do abismo em *Paraíso Perdido* ser apoiada pela narrativa em Gênesis 1, a descrição miltoniana desse caos remete também à gnose. Primeiramente, o caos é um elemento recorrente na mitologia do Antigo Oriente Próximo, onde foi associado sobretudo à água e ao mar. Um dos mitos do Antigo Oriente que apresenta o caos como força primordial ligada à imagem da água é o épico de criação babilônico *Enuma Elish*, escrito no segundo milênio AEC. Essa épica é atualmente uma das escritas ficcionais mais antigas do mundo de que se tem conhecimento.

Na primeira história de criação da Bíblia hebraica (Gn 1,1-2,4a), o narrador apresenta o abismo primordial fazendo uso da imagem da água: "Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas".²⁶ No entanto, ao contrário dos mitos de criação²⁷ de outras civilizações do Antigo Oriente, em que está representada uma luta entre as forças opostas da criação, a água bíblica não é uma força que consegue se opor a Deus, mas é subjugada por Ele sem oferecer resistência.²⁸ *Paraíso Perdido*, nesse aspecto, parece recontar Gênesis 1, mas nele ecoa, ao mesmo tempo, uma luta de forças de cunho gnóstico. No Livro III, o poema indica que Deus é vitorioso em relação ao caos:

Prévia ao sol,
Prévia aos céus que eram eras tu, e à voz
De Deus como com manto agasalhaste
Medrante o mundo de águas mate e fundas,
Ganhas ao vácuo e ao imenso informe.²⁹

²⁶ BÍBLIA. português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1995.

²⁷ Paul Ricoeur classifica certos mitos do Antigo Oriente, tal como a *Epopéia de Gilgamesh* e a *Teogonia* de Hesíodo, como mitos da criação. Em *A simbólica do mal*, Ricoeur identifica quatro tipos de narrativas mitológicas que concernem à existência do mal: o mito adâmico, o mito da criação, o mito trágico e o mito da alma exilada. O mito adâmico característico do judeu-cristianismo atribui ao homem a responsabilidade pela existência do mal no mundo. Por sua vez, o mito da criação envolve uma luta entre forças representativas do caos e da ordem, em que a regência da ordem está sempre ameaçada pela ocupação do caos, que representa o mal. No mito trágico, as divindades – que são fontes do mal – traçam o destino do herói, que, impescindivelmente e sem ser capaz de ver de modo claro, comete uma falta, como no mito grego de Édipo. Por fim, o mito da alma exilada narra a queda da alma e seu aprisionamento no mundo material. Nesta estrutura, é a própria matéria a fonte do mal, como no mito de Orfeu.

²⁸ Cf. APÊNDICE B – Paralelos literários entre Gênesis e a mitologia do Antigo Oriente Próximo.

²⁹ "Before the sun, / Before the heavens thou wert, and at the voice / of God, as with a mantle didst invest / The rising world of waters dark and deep, / Won from the void and formless infinite." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 190).

O poema também afirma que o caos tinha posse de tudo, antes da criação.³⁰ Criação essa que, por sua vez, também saíra do próprio caos ao passo que os versos nove e dez do poema narram: "De como no princípio céus e terra / Se ergueram do Caos".³¹ Milton também faz do caos uma força ao personificá-lo e fazê-lo amedrontador até mesmo para Satã,³² que detém-se sem ação por alguns momentos antes de ter que atravessá-lo no Livro II. Em adição a essa alusão a uma luta de forças, Milton atribui ao caos o encargo de conter toda a matéria não criada, elemento propriamente gnóstico:

(...) Adentro do áspero abismo,
O ventre natural, quem sabe a tumba
De nem terra, nem mar, nem ar, nem fogo,
Mas destes na prenhez dos pais causais
Siameses, e que assim hão-de lutar
Até que o criador ordene enfim
Seus fuscos materiais a dar mais mundos (...)³³

Assim, ainda que temas como o caos, a guerra no céu e os anjos caídos estejam de certa forma presentes na Bíblia hebraica e no Novo Testamento,³⁴ Milton acaba por explorar esses temas a partir de suas amplas referências gnósticas. O caos e a queda dos anjos, especificamente, remetem respectivamente a mitos cósmicos e órficos, como são denominados por Ricœur,³⁵ e possuem, cada um deles, sua própria visão a respeito da existência do Mal.

Uma adicional questão gnóstica empregada pelo autor diz respeito à numerologia. No poema, Milton associa alguns dos doze livros que formam *Paraíso Perdido* a certos episódios da história, como a apresentação de Deus no Livro III, sendo três o número da santíssima trindade; o relato da criação do mundo em sete dias no Livro VII; e a queda de Adão e Eva no Livro IX. Milton associa o número nove à queda, tendo até mesmo descrito a queda dos anjos

³⁰ "Lest total darkness should by night regain / Her old possession" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 306).

³¹ "(...) in the beginning how heavens and earth / Rose out of chaos" (*Ibid.*, p. 30).

³² *Ibid.*, p. 175.

³³ "Into this wild abyss, / The womb of nature and perhaps her grave, / Of neither sea nor shore, nor air, nor fire, / But all these in their pregnant causes mixed / Confusedly, and which thus must ever fight, / Unless the almighty maker them ordain / His dark materials to create more worlds (...)" (*Ibid.*, p. 174-175).

³⁴ Referências à guerra no céu aparecem no Novo Testamento em Apocalipse 12:7-9 e 12:12.

³⁵ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

rebeldes com duração de nove dias. Tal cifra revela uma influência mitológica, tendo em vista que Hesíodo relatou a queda dos titãs com a mesma duração.³⁶

Por fim, o tema gnóstico da salvação pelo conhecimento aparece no poema principalmente pela perspectiva adotada por Eva, que fora seduzida pela tentação do saber, o qual foi condenado pela ótica divina de *Paraíso Perdido*. Apesar disso, o tema do mal causado pelo conhecimento impróprio é desenvolvido sobretudo em conversa entre Adão e o anjo Rafael, que adverte o homem, assim que ele o indaga a respeito do funcionamento do universo, dos perigos do conhecimento para além do que é terreno.³⁷ Todavia, o poema em si está repleto de referências e explicações acerca do universo, em especial no que tange à astronomia,³⁸ que estava em pauta na época de Milton³⁹. Deste modo, forma-se no poema uma contradição entre o pecado de buscar o conhecimento cósmico e o próprio ato do poeta de descrever o universo.

As referências heréticas do poema são inúmeras e aparecem também na forma de breves alusões, especialmente com função comparativa ou descritiva. Um exemplo desse tipo de alusão aparece em uma descrição de Belzebu, o qual teria "atlânticos ombros", em referência ao titã Atlas que carregara os céus nos ombros, na mitologia grega.⁴⁰ Outros exemplos seriam Azazel, o anjo caído do apócrifo *Livro de Enoque* e a personagem Pecado,⁴¹ que nascera da cabeça de Satã tal como Atena nascera da cabeça de Zeus. Tais alusões aparecem principalmente em relação a Satã e aos anjos caídos,⁴² mas raramente nas passagens que abordam Deus e assuntos divinos. Ademais, há de se considerar que essas referências são pontuais, isto é, não fazem parte do pano geral da história de *Paraíso Perdido*, mas integram os versos que compõem o trabalho poético do autor.

Dada essa mescla de complexidade ímpar no que se refere às múltiplas referências culturais, é importante, por outro lado, ressaltar que, em *Paraíso Perdido*, as características gnósticas e heréticas, bem como as influências bíblicas, não podem ser completamente separadas da imaginação do poeta. Os elementos frutos da imaginação poética de Milton advêm sobretudo da necessidade de expandir a narrativa bíblica e transformá-la em poesia épica, criando, assim, não apenas componentes que preenchem as lacunas do texto bíblico,

³⁶ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 36.

³⁷ *Ibid.*, p.546.

³⁸ Referências à astronomia se concentram principalmente ao decorrer do Livro VIII, mas aparecem também em outras partes do poema, como no Livro III, em que somos apresentados ao plano celeste (*Ibid.*, p.226 e 236).

³⁹ Milton conheceu Galileu Galilei em vida e o menciona no poema. (*Ibid.*, p. 56 e 59).

⁴⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁴¹ "Azazel, alto querubim" (*Ibid.*, p. 81).

⁴² Cf. APÊNDICE C – A origem dos anjos de Milton.

mas que também adornam a história através da escrita, já que essa prática autoral se ocupa também com questões estéticas e criativas. Dessa forma, Milton exerce seu trabalho imaginativo predominantemente a partir da recontagem e do desdobramento da história original hebraica de Gênesis 2,4b-3,24, somando a ela mitos e narrativas já existentes tanto no judaísmo, como no cristianismo e, inclusive, no gnosticismo. Desenvolvendo esses temas por meio da imaginação, Milton acrescenta uma complexidade de acontecimentos, altera elementos da narrativa bíblica do Éden e reestrutura a ordem dos eventos. Dentre os elementos imaginativos de *Paraíso Perdido*, destacam-se as descrições de lugares míticos, como o Éden, com sua fauna e flora; o inferno e o Pandemônio;⁴³ o abismo e as personificações caóticas que o habitam.

Ainda que a associação do caos à água e ao mar remeta à mitologia do Antigo Oriente, como na história de *Enuma Elish*, a característica gnóstica do poema compreende elementos e referências que são propriamente literárias. As imagens poéticas e a descrição miltoniana do caos referenciam textos da literatura greco-romana por meio de metáforas e comparações, como, por exemplo, a *Odisseia* e a mitologia de Jasão e os argonautas.⁴⁴ No Livro II, o poeta compara a jornada de Satã pelo caos com a de Odisseu e a da nau Argo:

(...) 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.⁴⁵

Assim, mais do que referências gnóstico-literárias isoladas, a descrição miltoniana do caos é uma costura de referências que só se enredam por via da imaginação cósmica. A primeira história da criação bíblica, de Gênesis 1,1-2,4a, que contém uma referência ao caos, foi desenvolvida por Milton ao longo de grande parte do Livro VII de *Paraíso Perdido* e recebeu descrições muito além das encontradas no texto canônico. Dessa maneira, é narrado o seguinte em Gênesis 1:1-3:

⁴³ Castelo de Satã, criado por Milton.

⁴⁴ A história de Jasão e os argonautas se encontra narrada em *Argonáutica*, escrita por Apolônio de Rodes, no século 3 AEC.

⁴⁵ "(...) harder beset / And more endangered, than when Argo passed / Through Bosporus betwixt the jostling rocks: / Or when Ulysses on the larboard shunned / Charybdis, and by the other whirlpool steered." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 182 e 184).

No princípio criou Deus o céu e a terra. E a terra era sem forma e vazia; e havia trevas sobre a face do abismo; e o Espírito de Deus se movia sobre a face das águas. E disse Deus: Haja luz; e houve luz.⁴⁶

Essa passagem é narrada por Milton no Livro VII de *Paraíso Perdido* de forma mais extensa:

Abriu o Céu as portas duradouras
 De par em par, de harmônicas bisagras
 De ouro acorde, ao rei chegado em Espírito
 E Verbo p'ra criar seus novos mundos.
 Pisavam chão de Céu, e desde a costa
 Viram o vasto abismo sem medida
 Bravo como um mar, negro, de destroços,
 Sublevado por ventos impetuosos
 E ondas sobre ondas quais fragas de assalto
 Ao Céu, que polo com centro confundem.
 Silêncio, ó ondas, paz a vós, abismos,
 Disse o Verbo, findai vossa discórdia.
 Não ficou, mas nas asas querubínicas
 Levantado montou em glória pátria
 Ao caos fundo, e ao mundo por nascer;
 Que o caos a voz lhe ouviu. Todo o seu séquito
 Seguiu-o em cortejo a contemplar
 A criação e as obras portentosas.
 Detiveram-se então as rodas férvidas
 E na mão o compasso tomou áureo,
 Forjado nos eternos armazéns
 P'ra conter o universo, e tudo o que há:
 Um pé centrou, e o outro voltou
 P'la vastidão obscura e profunda,
 E disse, Até aqui cheguem teus fins,
 Aqui te circunscrevo, justo, ó mundo.
 Assim Deus o céu fez, assim a terra,
 Molde informe e vazio. Trevas fundas
 Cobriram abismos: mas na paz líquida
 As asas incubando abriu o Espírito,
 E virtude infundiu vital, e ardor
 P'la massa fluida, mas embaixo a gélida
 Lia infernal purgou do breu tartáreo
 Deletéria: fundou, e conglobou
 Igual a igual, o resto dispartiu,
 E protraiu p'lo meio o ar, e a terra
 Parou no próprio centro em si librada.
 Que haja luz, disse Deus, e logo a luz
 Etérea, coisa prima, quintessência
 Pura, rompeu do abismo, e do oriente
 Natal p'las trevas de ar fez sua rota,
 Envolta em nuvem áurea, pois não era
 Ainda o sol. Em turvo tabernáculo
 Pousou um pouco.⁴⁷

⁴⁶ BÍBLIA. português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1>> Acesso em 02 nov. 2021).

⁴⁷ "(...) heaven opened wide / Her ever-during gates, harmonious sound / On golden hinges moving, to let forth / The king of glory in his powerful Word / And Spirit coming to create new worlds. / On heavenly ground they stood, and from the shore / They viewed the vast immeasurable abyss /

Além disso, a descrição do caos é ainda mais detalhada, gnóstica e imaginativa no Livro II, canto esse que não reinventa um trecho bíblico específico como o Livro VII, mas que apresenta o abismo como um

(...) oceano brumoso, sem fronteiras,
Sem medida, onde alto, longe, largo,
Tempo e lugar se perdem, onde a Noite
E o Caos, da Natureza avós, ordenam Anarquia perene (...).⁴⁸

Tal descrição imaginativa do caos ultrapassa a representação contida nos versículos bíblicos e aproxima-se da imagem de um caos vivo, dinâmico e personificado, próprio das mitologias do Antigo Oriente Próximo e da Grécia, tal como em *Teogonia*, de Hesíodo. Ademais, o caos de Milton é o lugar onde os elementos existem – e inexistem – em confusão, à espera da própria criação. Assim, a descrição poética é capaz de imaginar o que seria por outro meio inalcançável. Da mesma forma, Milton reelaborou ou reimaginou as batalhas no céu, a jornada de Satã, o nascimento de Adão e Eva e outras ações e acontecimentos retirados de fontes sucintas ou escassas na Bíblia ou na mitologia gnóstica.

Por fim, o conjunto de componentes do poema – a imaginação poética; os textos bíblicos, hebraicos e cristãos; o pensamento teológico; as narrativas sem autoridade canônica e outros componentes mitológicos e literários do gnosticismo – compõe as partes que formam o todo na narrativa de *Paraíso Perdido*. Nenhum elemento do poema, contudo, abrange tão

Outrageous as a sea, dark, wasteful, wilde, / Up from the bottom turned by furious winds / And surging waves, as mountains to assault / Heaven's height, and with the centre mix the pole. / Silence, ye troubled waves, and thou deep, peace, / Said then the omnific Word, your discord end: / Nor stayed, but on the wings of cherubim / Uplifted, in paternal glory rode / Far into chaos, and the world unborn; / For chaos heard his voice: him all his train / Followed in bright procession to behold / Creation, and the wonders of his might. / Then stayed the fervid wheels, and in his hand / He took the golden compasses, prepared / In God's eternal store, to circumscribe / This universe, and all created things: / One foot he centred, and the other turned / Round through the vast profundity obscure, / And said, Thus far extend, thus far thy bounds, / This be thy just circumference, O world. / Thus God the heaven created, thus the earth, / Matter unformed and void: darkness profound / Covered the abyss: but on the watery calm / His brooding wings the spirit of God outspread, / And vital virtue infused, and vital warmth / Throughout the fluid mass, but downward purged / The black tartareous cold infernal dregs / Adverse to life: then founded, then conglobed / Like things to like, the rest to several place / Disparted, and between spun out the air, / And earth self-balanced on her centre hung. / Let there be light, said God, and forthwith light / Ethereal, first of things, quintessence pure / Sprung from the deep, and from her native east / To journey through the airy gloom began, / Spheared in a radiant cloud, for yet the sun / Was not; she in a cloudy tabernacle / Sojourned the while." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 492-495).

⁴⁸ "(...) a dark / Illimitable ocean without bound, / Without dimension, where length, breadth, and height, / And time and place are lost; where eldest Night / And Chaos, ancestors of Nature, hold / Eternal anarchy (...)" (*Ibid.*, p. 172-173).

completamente as diversas influências dessa narrativa como a figura de Satã e sua associação com a serpente.

A palavra *satan* (שטן) tem origem hebraica e significa “adversário”. Ela aparece na Bíblia hebraica principalmente em situações legais, como no livro de Jó,⁴⁹ em que o personagem que acusa Jó a Deus é chamado *satan*, não se tratando do anjo rebelde ou de um demônio e sim de uma criatura da corte de Deus. Milton não desconhecia a raiz hebraica da palavra, já que, no Livro I, o poema diz o seguinte a respeito de Satã: “(...) o arqui-inimigo, / Daí no Céu Satã (...)”.⁵⁰ Assim, no poema, Satã, chamado Lúcifer antes da queda,⁵¹ recebe seu nome ao se tornar o adversário de Deus. Apesar de a figura de Satanás, tal como a conhecemos por intermédio da tradição cristã, não fazer parte da Bíblia hebraica, a figura do Diabo, ou melhor dizendo, do mal, aparece em textos judaicos não canônicos do século I e II AEC como *I Enoque* e *Sabedoria de Salomão*, assim como em textos da teologia judaica, como o *Talmud*. A figura de Satã pode ainda dispor de influência do Antigo Oriente, se tomado em conta que, segundo Edson Veiga, a ideia de Satanás como personificação do mal entrou para o judaísmo provavelmente por meio de influência babilônica.⁵² Nesse sentido, a propósito, a figura da serpente associada ao mal era comum na mitologia do Antigo Oriente Próximo. No Novo Testamento, contudo, apesar de o nome “Satã” já aparecer em correlação com o diabo, ainda não há associação direta com a figura da serpente do jardim. Por sua vez, em Apocalipse 20:2, Satã é associado à “antiga serpente”, mas não à serpente do Éden.⁵³ Tal ligação foi feita apenas posteriormente, por teólogos cristãos como Flávio Justino, Tertuliano, Cipriano de Cartago e Agostinho de Hipona.⁵⁴

Assim, mesmo a partir de breves considerações a respeito das origens do Satã de Milton, já é possível observar a composição heterogênea desse personagem. Pela mesma perspectiva – a de um poema composto por influências de diversos tipos –, evidencia-se que o discurso sobre o mal em *Paraíso Perdido* não é apresentado de forma coerente e unificada por

⁴⁹ A palavra *satan* aparece também em Números 22, em Zacarias 3 e em outras passagens da Bíblia hebraica.

⁵⁰ “To whom the arch-enemy, / And thence in heaven called Satan (...)” (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 38-39).

⁵¹ *Ibid.*, p.486.

⁵² VEIGA, Edison. *Como o Cristianismo moldou a figura de Satanás para combater outras religiões*. BBC News Brasil. 8 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-451081>>. Acesso em 25 nov. 2022.

⁵³ Outra referência a Satã se encontra no livro de Lucas 10:18: “Eu vi satanás, como raio, cair do céu”.

⁵⁴ DOLANSKY, Shawna. *How the Serpent in the Garden Became Satan*. Biblical Archaeology Society. 28 jul. 2022. Disponível em: <<https://www.biblicalarchaeology.org/daily/biblical-topics/bible-interpretation/how-the-serpent-in-the-garden-became-satan/>>. Acesso em 25 nov. 2022.

todo o poema. Ao contrário, essa lógica do mal manifesta-se em sistemas de pensamento ou em regimes de representação que podem ser segmentados e classificados em: *perspectiva teológica; mito adâmico; mitologia e literatura gnóstica; e domínio cósmico-imaginativo*. Individualmente, esses sistemas esclarecem parcialmente a língua do mal de *Paraíso Perdido* e parecem conter a originalidade do poema. Essas esferas, de forma particular ou coletiva, são os meios que permitirão realizar uma leitura hermenêutica,⁵⁵ no sentido de *interpretação* do mal em *Paraíso Perdido*.

Em conclusão, embora a narrativa bíblica do Éden seja a estrutura central do poema, ou seja, a referência cultural mais destacada, pela qual inclusive se revela algumas das problemáticas teológicas do texto, nos deparamos também com uma multiplicidade de figuras do mal, à medida que o poeta carrega a história para fora do plano terrestre da narrativa bíblica que se passa no Éden, em direção ao imaginário cósmico do céu, do caos e do inferno.⁵⁶

Os casos abordados nesta introdução são apenas alguns dos inúmeros elementos que apenas exemplificam como o exercício imaginativo de Milton está no trabalho da escrita que tece o poema a partir de elementos que se encontram ao além da narrativa bíblica e da teologia cristã, na junção de diferentes relatos em uma única – e na medida do possível coesa – história. Ora, não se trata apenas de admitir influências e unificar tradições diversas, mas construir um todo que seja maior do que suas partes integrantes. Tudo isso se deve à estrutura que reúne e harmoniza todos esses elementos culturais, que é, a saber, o trabalho de criação poética.

Isto posto, *Paraíso Perdido* não é simplesmente uma recontagem do texto bíblico. Além de existir séculos de leituras simbólicas e interpretações religiosas que fazem parte da perspectiva de Milton sobre as narrativas bíblicas, o autor também é influenciado por outras tradições, como a greco-romana e tradições gnósticas, além de que Milton faz uma releitura pelo meio poético. Assim, a representação do mal no poema não se limita apenas à teodiceia que Milton edifica, isto é, à justificativa racional pelo mal existente no mundo, mas também nos símbolos e figuras mobilizadas ao longo desse processo. Em vista disso, os capítulos deste trabalho tratarão do mal no poema a partir da argumentação teológica a favor da teodiceia, a partir dos símbolos do mal e do ponto de vista da imaginação poética.

Paraíso Perdido apresenta uma série de desvios, que podem ser vistos como desvios poéticos, como desvios teológicos ou como desvios que podem estar relacionados à

⁵⁵ Cf. APÊNDICE D – A hermenêutica ricœuriana.

⁵⁶ Cf. APÊNDICE E – O conceito de *inferno*.

historicidade do poema, isto é, ao fato de que a intenção hipoteticamente ortodoxa de Milton não corresponde mais à leitura moderna de *Paraíso Perdido*. Todos esses tipos de desencaminhamentos são hipóteses que serão verificadas neste trabalho como sendo desvios vinculados à questão da representação do mal. Para tal intuito, é preciso antes expor o plano, por suposição, não desviante de Milton, a fim de que os desvios possam ser de fato analisados a partir de uma lógica da ortodoxia, que também é, em si, múltipla. Para tanto, a questão da suposta intenção do autor em fazer um poema ortodoxo do ponto de vista cristão deve ficar em segundo plano. Assim, o primeiro capítulo deste trabalho apresentará a lógica da ortodoxia cristã a partir da discussão a respeito do livre arbítrio e da liberdade no poema de Milton, bem como o desvio dessa ortodoxia a partir do tema da transgressão.

No primeiro capítulo desta dissertação, a fim de explorar como a linguagem do mal transparece quando *Paraíso Perdido* segue um projeto teológico de recontagem do mito adâmico, delimitaremos o sentido que o conceito de mal ganha à primeira vista, quando aplicado nas condições em que o forte apelo religioso se sobressai diante da imaginação poética. Nessas condições, em se tratando de Deus enquanto a autoridade de tudo o que é do âmbito do bem e da ordem, o mal na perspectiva divina não é, senão, o oposto do bem, isto é, o oposto daquilo que estaria em conformidade com os desejos e as prescrições divinas. É o mal tudo o que transgride Suas ordens, perturbando Seu universo bom e ordenado.

Na medida em que *Paraíso Perdido*, apesar de não ser um tratado teológico, contém certos pensamentos de ordem teológica, é importante esclarecer que o nosso interesse não está apenas no que a teodiceia presente no poema afirma sobre a existência do mal, mas sim no mal enquanto objeto literário, o qual resiste a uma definição. Em contrapartida, esse mesmo mal abarca figuras, símbolos e representações diversas que vão além da marca da teologia cristã no poema. Assim, o segundo capítulo deste trabalho analisará, pelo viés da imaginação poética e da historicidade do poema, os meios pelos quais se constroem outras concepções do mal, a despeito da perspectiva miltoniana de cunho teológico sobre a existência do mal.

Dessa forma, nas duas primeiras partes desta dissertação, abordaremos a representação do mal como algo que problematiza teses ortodoxas de leitura desse poema. Na terceira e última parte deste trabalho, no entanto, versaremos sobre a representação do mal não como algo que problematiza, do ponto de vista literário, as questões teológicas, mas trataremos da representação do mal como um acervo simbólico a partir do qual a linguagem do mal se desenvolve em uma linha de narrativa. Tal linguagem simbólica, apesar de poder servir à problematização da ortodoxia, está relacionada a um aspecto coletivo que ultrapassa o âmbito da religião.

Para cumprir tal propósito, o terceiro capítulo desta dissertação irá se dedicar a estudar a representação simbólica do mal a partir dos pressupostos de Paul Ricœur em seu estudo dos símbolos primários do mal – a mancha, o pecado e a culpabilidade –, expostos em *A Simbólica do Mal*. Essa análise acrescentará ao estudo do mal em *Paraíso Perdido* não apenas na medida em que o mal se manifesta através de símbolos e mitos, tal como afirma Ricœur, mas principalmente pois o estudo simbólico deve permitir que a análise do mal no poema ultrapasse discussões e especulações teológicas sobre a origem e a existência do mal. Essa investigação será conduzida de maneira a se autonomizar uma conclusão sobre se Milton teria sido bem sucedido ou não ao justificar Deus pelo mal existente no mundo. Nessa análise, a mancha, o pecado e a culpabilidade são símbolos coletivos do mal, que estão à disposição dentro de um acervo cultural e que são retomados na narrativa de *Paraíso Perdido*, de modo que, em meio a representação múltipla do mal no poema, existe uma perspectiva que não limita este estudo a discursos racionalizantes a respeito da existência do mal.

1. Livre arbítrio e liberdade: paradoxos da poesia religiosa de *Paraíso Perdido*

O discurso teológico de *Paraíso Perdido* está ligado a uma tentativa de racionalização do fenômeno do mal e indica a perspectiva religiosa de Milton sobre a questão. Dessa forma, faz-se necessário reconhecer e apontar certas questões da teologia antes que o interesse maior deste trabalho seja abordado, o qual se concentra na imaginação poética e no fascínio do mal. De um lado, o âmbito teológico – a partir do qual se manifesta no poema a narrativa de estrutura histórica do destino dos homens, apresentando uma interpretação cristã de linha parcialmente protestante do pecado original – está expresso sobretudo em relação aos acontecimentos do plano terrestre de *Paraíso Perdido*. De outro lado, a dimensão cósmica da existência é fruto de um processo imaginativo que se deve tanto ao caráter poético e épico do poema quanto à necessidade de especular sobre um tempo que não é cronológico, que corresponde à cosmologia. A partir disso, o primeiro capítulo irá investigar o tema da liberdade, que é central para a representação do mal no poema e que permite o contraponto da teologia com a imaginação poética. O capítulo trata de verificar se o poema expõe duas concepções distintas da ideia de liberdade: uma que diz respeito à discussão teológica, sobretudo a partir da ideia de livre arbítrio e de submissão a Deus, e outra que remete ao processo imaginativo e expõe uma liberdade de caráter e sentido poético, que é a liberdade transgressora, representada principalmente pela figura de Satã.

1.1. Os muros do Éden: o problema teológico do mal

Em *Paraíso Perdido*, Adão e Eva vivem no jardim do Éden em estado de completa felicidade até o dia em que Satã, no corpo da serpente, persuade a mulher a desobedecer a única ordem divina e comer do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Eva, por sua vez, oferece o fruto a Adão, que também o aceita. O casal então recebe a visita do Filho, o qual decreta o sofrimento de toda a humanidade até o fim dos tempos, em decorrência da transgressão do primeiro homem e da primeira mulher.

Paraíso Perdido pretende responder uma das maiores questões do cristianismo: como é aceitável que a humanidade viva em fé e adoração a uma divindade do amor e do bem que, no entanto, criou um mundo em que ninguém escapa do sofrimento e da morte? John Milton defenderá no decorrer do poema que não se trata apenas da punição pela desobediência de Adão e Eva, mas de um plano maior em que o bem sempre triunfa e o mal é necessário para

que a bondade de Deus possa, de fato, se manifestar grandiosamente.⁵⁷ Por esse motivo, o Deus de Milton permite a existência de uma força tentadora do mal em todo Homem, visto que os fins justificam os meios e o mal será para o bem.

Segundo uma alternativa que se deve à questão teológica que coloca a existência do mal em contradição com a existência de um ser de infinita bondade, sabedoria e poder, surgem defesas conhecidas como teodiceias, termo cunhado pelo filósofo Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716),⁵⁸ posteriormente à escrita de *Paraíso Perdido*. Dentre as teodiceias – que constituem a tradição majoritária da teologia e da filosofia ocidental –, a desenvolvida por Agostinho (354-430) defende que o mal é senão o bem corrompido.⁵⁹ Esse mal teria entrado no mundo através do pecado original, fazendo de Adão, de Eva e de sua descendência, culpados e sujeitos ao mal da punição, que é justificada pelo ato da desobediência. *Paraíso Perdido* manifesta uma teodiceia parecida com a de Agostinho à medida que transmite a mensagem de que tínhamos o bem e o perdemos com a queda. No entanto, o poema apresenta a ideia de que a humanidade pode alcançar um bem muito superior ao do Éden após a jornada da vida.⁶⁰ Em *Paraíso Perdido*, dado que o verdadeiro paraíso ainda haveria de ser conquistado, o pecado de Adão e Eva não teria sido a condenação absoluta do Homem.

A existência do mal em *Paraíso Perdido* é justificada em parte pelo poder de Deus de fazer com que todo mal atue em função de um bem maior, como a encarnação e o sacrifício do Filho no corpo de Jesus, o qual só pôde acontecer devido à queda de Adão e Eva. Foi a partir dessa perspectiva otimista que Agostinho cunhou a expressão latina *felix culpa*. Milton não apenas adota a ideia do bem intransponível da *felix culpa*, como também confere à sua

⁵⁷ No verso 26 de *Paraíso Perdido*, Milton declara que o objetivo do poema é justificar os meios de Deus aos homens. (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 32).

⁵⁸ Em *Essais de Théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal* (1710), Leibniz defende que Deus permite o mal em função do livre arbítrio.

⁵⁹ Para Sérgio Henrique Rocha Batista, as cartas de Paulo iniciaram a teodiceia que Agostinho desenvolveu mais tarde e que Milton defende no poema. O autor diz que "antes que esse processo do descrédito da teodiceia agostiniana começasse de maneira mais plena, ela obteve da literatura sua mais eloquente defesa, sob a forma do poema épico *Paradise Lost*, escrito por John Milton". (BATISTA, Sérgio Henrique Rocha. *Análise da teodiceia na literatura: Paradise Lost e O Evangelho segundo Jesus Cristo*. Tese (Doutorado em Letras). – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018, p.10).

⁶⁰ O anjo Miguel afirma: "(...) que outra / Será o paraíso então, feliz / Mais que o Éden, em mais felizes dias." ("(...) for then the earth / Shall all be paradise, far happier place / Then this of Eden, and far happier days.") (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 862-865).

Em *A simbólica do mal*, Paul Ricœur afirma: "A liberdade, quando considerada do ponto de vista do fim, não é o poder de hesitar e de escolher entre contrários; também não é o esforço, a boa vontade ou a responsabilidade: para São Paulo, como também para Hegel, é estar em casa na totalidade, na recapitulação de Cristo." (RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 165).

narrativa épica um grau maior de complexidade ao atribuir a Satã a ambição de agir acima de Deus e, inversamente à *felix culpa*, transformar todo o bem das ações de Deus em mal. Foi a partir dessa convicção que Satã decidiu fugir do inferno a fim de encontrar e arruinar Suas novas criaturas, Adão e Eva. Ele justifica dar o inferno à humanidade, pois Deus deu o inferno a ele.⁶¹ Deus, por sua vez, terá a palavra final e, pela mesma lógica, revelará ao fim que o mal causado por Satã servirá sempre a um bem maior. Dessa forma, a queda de Adão e Eva permitiu que Deus enviasse o Filho para salvar os fiéis para que eles pudessem viver, após a morte, em um paraíso superior ao Éden. Assim, a ideia de uma *felix culpa* atribui um valor até mesmo positivo à queda de Adão e Eva, e, por consequência, à entrada do mal no mundo. Esse pensamento implica que o mal tem permissão de existir, pois há a garantia de que dele virá um bem, que excederá afinal os esforços de Satã.

Assim, em *Paraíso Perdido*, a explicação da existência do mal está em parte na justificativa de que do mal sairá um grande bem. Contudo, essa explicação também se vincula ao momento da desobediência que levou à queda. No poema, o livre arbítrio possui um papel central, pois o mal entra no mundo através da escolha do Homem por transgredir as leis de Deus. Essa possibilidade de escolha existe a fim de que o homem seja capaz de optar voluntariamente pelo bem. Dessa forma, no poema, o mal existe não por culpa de Deus, que possui bondade e onipotência como atributos,⁶² mas sim porque Suas criaturas são livres para escolhê-lo. O Deus de Milton justifica o motivo de existir do livre arbítrio:

Não livres, que cabal prova dariam
De lealdade veraz, amor, fé firme,
Onde só o que devem fazer fazem,
Não o que querem? Que louvor há nisso?
Que prazer tiro eu de submissão,
Se querer e razão (razão é escolha),
Vãos e inúteis, do livre arbítrio párias,
Fossem escravos os dois do necessário
E não meus?⁶³

⁶¹ Milton expõe a característica interminável e irrefreável da propagação do mal em algumas partes do poema, como no caso citado em que Satã procura disseminar o mal que sentiu da sua própria desobediência e subsequente punição (p. 284) ou quando Miguel faz com que Adão reflita sobre as decorrências da sua transgressão na humanidade, que nunca "pecou o seu pecado". O próprio Adão sofre por, a partir do momento da transgressão, só poder multiplicar sua maldição, sem perspectiva de um fim. Mais tarde, ele aprenderá sobre a vinda de Cristo, que colocará fim ao mal, e se alegrará. (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, Livro XII).

⁶² Atributos divinos encontrados na Bíblia e aderidos pela teologia incluem onisciência (Jó 37,16), onipotência (Salmos 24,8) e bondade (Salmos 100,5). (Trinity Church Oxford. *The attributes of God*. Disponível em: <<https://www.trinitychurchoxford.com/attributes-of-god>>. Acesso em: 21 abr. 2022.)

⁶³ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 197 e 199.

Na citação acima, o amor a Deus e a presença da razão são provados apenas com o pressuposto da existência do livre arbítrio. Além disso, o discurso de Deus sobre tal conceito serve uma função prática em que o livre arbítrio justifica o motivo pelo qual Deus permite que o mal alcance Adão e Eva e, por conseguinte, que ele exista no mundo humano. A condição primeira da existência do mal humano no poema foi a liberdade para fazer escolhas, pois Satã permaneceria inócuo a Adão e Eva caso o casal não consentisse em comer o fruto voluntariamente. Satã agiu como tentador, mas não representou uma força capaz de impor a transgressão. Dessa forma, Adão e Eva são responsáveis pelas consequências de suas escolhas. Confirmando essa perspectiva, Adão expõe o funcionamento do mal terrestre ao dizer à Eva pouco antes da transgressão de ambos:⁶⁴ "Contra seu querer não pode mal sofrer. / Mas livre deixou Deus o querer, que é livre / O que obedece à razão, e reta a fez".⁶⁵ Assim, a fala de Adão ecoa a de Deus e admite que a responsabilidade pela queda há de ser do transgressor, a quem cabe resistir à tentação. Trata-se aqui de uma discussão teológica introduzida por Milton em seu poema a partir de questões de sua época.

Considerando que o poema se impõe a tarefa de justificar os meios de Deus aos homens, podemos assumir que Milton não representou um Deus responsável pelo mal. Ainda assim, o próprio fato de Deus precisar ser defendido em diversos modelos de teodiceias aponta para a complexidade em se criar uma lógica do mal que o exclua da responsabilidade. Enfim, mesmo que, na passagem acima, Deus afirme ter criado o livre arbítrio para obter prazer de uma real devoção de seus súditos, ainda assim questões e contradições estarão sempre às margens dessa discussão, como é próprio de argumentos racionalizantes da existência do mal. Coloca-se, então, no poema, uma questão bem precisa acerca da liberdade do homem, a respeito da significação da fé e do amor. Tais questões são vinculadas ao núcleo narrativo da representação do mal em *Paraíso Perdido*. A título de exemplo, as punições que o Deus de Milton impõe às criaturas pecadoras poderiam ser uma motivação para a devoção dos fiéis, pois até mesmo os anjos advertem os Homens a *temerem* a transgressão.⁶⁶ No entanto, tal problema de um ser que obedece por medo e não por amor a Deus não é representado na obra de Milton. No poema, os anjos servem a Deus porque o amam. Rafael, no Livro V, diz sobre si e os outros anjos do céu: "(...) livres servimos / Porque livres amamos,

⁶⁴ Falamos de um mal terrestre em oposição ao mal cósmico, pois *Paraíso Perdido* não se contém a apenas uma representação do mal, na medida em que este adquire outros sentidos e referências nos momentos em que a atenção do poema volta-se para o caos, o inferno, e sobretudo para Satã.

⁶⁵ "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" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 610).

⁶⁶ *Ibid.*, p. 474-475.

opção nossa / Amar ou não".⁶⁷ Assim, ao menos para esses seres celestes, obedecer a Deus implica amá-lo e vice-versa. Rafael, no Livro VIII, aconselha Adão a amar a Deus antes de Eva: "Sê forte, sê feliz, e ama, mas antes / A quem obedecer é amar, guarda / Seu mandamento".⁶⁸ Por isso mesmo, o pecado de Adão terá sido não amar a Deus em primeiro lugar, tendo-o desobedecido por amor a Eva. Ao transgredir, Adão também perde a felicidade inicial, pois, como disse Rafael, o Homem deve a felicidade a Deus, mas deve a si mesmo, ou antes, a sua obediência, o fato de continuar a ser feliz.⁶⁹

No Argumento do Livro III, Milton sumariza o discurso do Deus do poema sobre a questão da queda e da salvação:

(...) prenuncia o sucesso de Satanás a perverter a humanidade; absolve a sua própria justiça e sabedoria de todas as imputações, tendo criado o homem livre e apto a resistir ao tentador; no entanto declara o seu propósito de graça com respeito a ele, em virtude de não ter caído por maldade própria, como Satanás, mas por ter sido por este seduzido.⁷⁰

Em suma, o trabalho de justificar a permissão de Deus a que Satã tentasse Adão e Eva envolve a função do livre arbítrio, que confia a cada indivíduo a liberdade de escolher entre o bem e o mal. A culpa pelo mal sendo daquele que, mesmo tentado, em condições de almejar o bem, se submete ao contrário daquilo que manda o céu. No entanto, ainda que culpado, o Homem será perdoado por Deus por ter sido tentado, ou seja, por ter sido alvo de um outro agente do mal que não ele próprio. Diante disso, o Deus de Milton estabelece um propósito de graça, isto é, um final determinado pela vontade boa de Deus, em que o bem prevalece, porque Deus assim o quer.

A respeito dos "mistérios sagrados do céu",⁷¹ o anjo Miguel afirma no Livro XII: "Apenas nos anais escritos pura, / E pura só se lida pelo Espírito".⁷² Esse pensamento parece ir

⁶⁷ "(...) freely we serve, / Because we freely love, as in our will / To love or not" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 376-377.).

⁶⁸ "Be strong, live happy, and love, but first of all / Him whom to love is to obey, and keep / His great command (...)" (*Ibid.*, p. 574).

⁶⁹ *Ibid.*, p. 376-377.

⁷⁰ "(...) foretells the success of Satan in perverting mankind; clears his own justice and wisdom from all imputation, having created man free and able enough to have withstood his tempter; yet declares his purpose of grace towards him, in regard he fell not of his own malice, as did Satan, but by him seduced." (*Ibid.*, p. 188-189.).

⁷¹ "(...) sacred mysteries of heaven" (*Ibid.*, p. 866 e 867).

⁷² "Left only in those written records pure, / Though not but by the Spirit understood" (*Ibid.*, p. 866).

"O status sagrado da Bíblia no judaísmo e no cristianismo repousa na convicção de que ela é um receptáculo da revelação divina. Essa compreensão da Bíblia como a palavra de Deus, entretanto, não gerou um princípio hermenêutico uniforme para sua interpretação. Na história da interpretação bíblica, surgiram quatro tipos principais de hermenêutica: a literal, a moral, a alegórica e a anagógica". (*Hermeneutics*. Encyclopedia Britannica, mar. 2023. Disponível em:

ao encontro com o de Milton, que, no início do poema, pede ao Espírito que o guie em sua escrita e assim expressa sua pretensão de estar escrevendo um poema divinamente inspirado com a função de esclarecer o texto bíblico de Gênesis 2 e 3.⁷³ Nesse contexto, a pretensão de Milton como hermeneuta apoiado pelo divino não apenas aproxima o poema de temas doutrinários relacionados ao pecado, mas também permite ao autor a liberdade de interpretar e até mesmo modificar certos pontos específicos da narrativa do Éden. Isso lhe possibilita criar justificativas para eventuais incoerências entre o texto bíblico e a argumentação de cunho teológico expressa no poema.

Entre as modificações e as leituras miltonianas da Bíblia que apresentam caráter ou finalidade teológica, está o próprio desígnio de criação da humanidade. Enquanto no relato bíblico a função do homem (*adam*) é lavrar a terra (*adama*) de um Deus que aparece e opera materialmente,⁷⁴ o Homem de Milton é criado para um propósito muito mais elevado: o de repovoar o céu após a queda de um terço dos anjos. Enquanto na Bíblia, nas palavras de YHWH,⁷⁵ Adão e Eva são expulsos para que não comessem do fruto da árvore da vida e se tornassem como deuses,⁷⁶ o Homem de Milton é expulso, mas ainda viverá a jornada que o levará a habitar o céu. Assim, bem de acordo com o pensamento teológico de Milton, que assevera que o bem sempre vencerá o mal, o Homem criado por Ele poderá, pois, viver em elevação ainda maior que a do paraíso inicial. Por outro lado, no mito hebraico, *adam* não possui alto estatuto e, depois de ser expulso do Éden, não há perspectiva alguma de elevação. Ora, torna-se fadado à terra, sem poder ser nada mais do que algo que sai da terra para cuidar dela mesma e, após a expulsão do jardim, para sofrer por conta da terra.

<<https://www.britannica.com/topic/hermeneutics-principles-of-biblical-interpretation>>. Acesso em: 8 mai. 2023. Tradução nossa).

⁷³ "E máxime tu, ó Espírito, que escolhes / Nos templos o coração reto e puro, / Instrui-me, pois conheces; no princípio / Presente eras, de hartas asas livres / Qual pomba no abismo vasto ideavas, / Emprenhando-o: 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." ("And chiefly thou O Spirit, that dost prefer / Before all temples the upright heart and pure, / Instruct me, for thou knowst; thou from the first / Wast present, and with mighty wings outspread / Dovelike satst brooding on the vast abyss / And mad'st it pregnant: what in me is dark / Illumine, what is low raise and support; / That to the height of this great argument / I may assert the eternal providence, / And justify the ways of God to men.") (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 32 e 33).

⁷⁴ Gênesis 2:5-7 ("E toda a planta do campo que ainda não estava na terra, e toda a erva do campo que ainda não brotava; porque ainda o Senhor Deus não tinha feito chover sobre a terra, e não havia homem para lavrar a terra. Um vapor, porém, subia da terra, e regava toda a face da terra. E formou o Senhor Deus o homem do pó da terra, e soprou em suas narinas o fôlego da vida; e o homem foi feito alma vivente.") e Gênesis 2:15 (E tomou o Senhor Deus o homem, e o pôs no jardim do Éden para o lavrar e o guardar.) (BÍBLIA. português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1/28>> Acesso em 02 nov. 2021).

⁷⁵ YHWH ou Javé é o nome do deus da narrativa bíblica do Éden.

⁷⁶ Cf. APÊNDICE F – A árvore no meio do jardim.

A interpretação de Milton sobre o sentido de Gênesis torna-se evidente uma nova vez quando o poeta sinaliza que, contrariamente à punição proferida no relato bíblico, o casal não morre imediatamente após comer o fruto. Conforme aponta C. A. Moore, o juramento solene na Bíblia de que o homem morreria no dia em que transgredisse não se cumpriu. Tal contradição não foi sequer explicada pelo relato mosaico. Com efeito, Milton, por sua vez, destaca essa contradição ao fazer com que o próprio Adão ficasse surpreso ao ser permitido viver, questionando com razão a suposta inconsistência do Criador.⁷⁷ A surpresa de Adão, característica de uma época histórica em que a subjetividade está no centro das preocupações da cultura europeia, indica um tratamento sutil desta incógnita: em *Paraíso Perdido*, a sentença de Deus é revertida e Adão e Eva não precisam morrer,⁷⁸ apesar de saberem que estão livres da morte apenas temporariamente.⁷⁹ Se o Deus bíblico afirma que o casal morreria *no dia* (אִתּוֹ) em que comessem do fruto do conhecimento do bem e do mal,⁸⁰ não obstante não esclareça o motivo por terem sobrevivido, Milton determina que a morte deveria, sim, ter acontecido.⁸¹ Todavia, o poeta completa a ressalva explicando que Adão e Eva se livram dessa condenação porque se arrependeram e oraram a Deus. O que se depreende dessa concessão, desse perdão parcial, é a expressão da possibilidade de redenção completa do pecador ao longo da vida.

Apesar de apresentar pouca consequência para o poema de modo geral, uma das mudanças mais radicais feitas por Milton em termos de comparação com interpretações teológicas tradicionais é em relação ao despertar sexual de Adão e Eva. Enquanto o casal ainda vivia no Éden em um período pré-lapsariano, relações sexuais não lhes eram estranhas, visto que Milton dá enfoque ao primeiro mito de criação humana da Torá. Ou seja, tal dimensão não se encontra no relato do Éden em Gênesis 2 e 3, mas sim na primeira história da criação, em Gênesis 1:28, ocasião em que Deus diz à humanidade: "Frutificai e multiplicai-vos, e enchei a terra".⁸² Portanto, Milton se apoia na ordem divina em que o ato

⁷⁷ MOORE, C. A. *The Conclusion of Paradise Lost*. PMLA, vol. 36, no. 1, 1921, pp. 1-34. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/457261>>. Acesso em 30 set. 2022. p. 20.

⁷⁸ "Agora a morte amarga me assegura / Passada. Viveremos." ("(...) yet now / Assures me that the bitterness of death / Is past, and we shall live") (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 770-771).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 772.

⁸⁰ Gn 2:17 (BÍBLIA. português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/2/17>> Acesso em 02 nov. 2021).

⁸¹ "(...) the death thou shouldst have died" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 860).

⁸² BÍBLIA. português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1/28>> Acesso em 02 nov. 2021.

sexual é o meio de reprodução escolhido por Deus e que, por conseguinte, não está relacionado à vida do pecador. Por isso, no poema, o que se manifesta imediatamente após a transgressão de comer o fruto proibido não é o despertar sexual, mas sim a luxúria. Assim, dada essa dupla possibilidade, a prática sexual pode pender à ética do bem ou do mal. Para Milton, enquanto possuir o propósito de reprodução, a cópula é invariavelmente bem aceita. Em contrapartida, uma vez que esteja sobretudo atada ao desejo lascivo e à busca por prazer, tratar-se-ia então de uma consequência da queda e de uma expressão do pecado.

Por fim, um aspecto da narrativa do Éden ignorado no restante da Bíblia, pela teologia e também por Milton, é a relevância e o motivo da existência da árvore da vida,⁸³ que é excluída de um lugar significativo na interpretação ética do mito. No poema, Adão é expulso do Éden por estar manchado pelo pecado. É por esse motivo que o primeiro homem precisa deixar aquele lugar sagrado e não para que fosse impedido de comer do fruto da vida, conforme fora dito explicitamente pelo Deus bíblico.

Em meio a uma reescrita bastante similar a Gênesis 3:22-3, Milton acrescenta ao poema um verso que se destaca por ser uma alteração clara do texto original: Deus afirma que a árvore da vida não traz vida eterna, mas apenas sonho de vida eterna. O Deus de *Paraíso Perdido* afirma:

Lest therefore his now bolder hand
Reach also of the tree of life, and eat,
And live for ever, dream at least to live
For ever, to remove him I decree,
 And send him from the garden forth to till
 The ground whence he was taken, fitter soil.⁸⁴

A título de comparação, em Gênesis 3,22-3, YHWH diz: "(...) lest he put forth his hand, and **take also of the tree of life, and eat, and live for ever**: Therefore the LORD God sent him forth from the garden of Eden, to till the ground from whence he was taken."⁸⁵ O sutil acréscimo em *Paraíso Perdido* indica que, na ótica cristã adotada por Milton, a vida eterna não pode ser alcançada senão por um percurso religioso – o qual, depois da queda, é

⁸³ A árvore da vida também está presente em outras mitologias do Antigo Oriente Próximo como na epopeia de Gilgamesh.

⁸⁴ "Por isso e p'ra que a árvore / Da vida a mão afoita não alcance / E dela colha a vida eterna, ou antes / Um tal sonho, decreto o seu despejo, / Que embora do jardim seja levado / A lavar chão de origem, solo apósito." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p.766).

⁸⁵ "(...) para que não estenda a mão e tome também da árvore da vida, e coma, e viva para sempre: Por isso o Senhor Deus o enviou para fora do jardim do Éden, para lavar a terra de onde foi tirado". (*The Holy Bible, King James Version*. King James Bible Online, 2023. Disponível em: <www.kingjamesbibleonline.org.>. Acesso em 04 set. 2023. Tradução nossa).

possibilitado pelo sacrifício de Jesus –, o que também significa que a expulsão do Éden não impede a imortalidade, que virá, no caso do poema, na vida após a morte.

Assim, o propósito divino de criação do Homem; a mortalidade que não é inerente ao fruto proibido, mas sim uma decisão de Deus; a relação de Adão e Eva com a sexualidade; e o papel da árvore da vida, são alguns dos temas que Milton toma a liberdade de recontar partindo da narrativa do Éden. No decorrer do poema, o autor esclarece não apenas aspectos da sua própria leitura religiosa ou teológica, mas retrata, desenvolve e contesta aspectos que fizeram parte do pensamento teológico da sua época e espaço, os quais estavam sobretudo sob influência do movimento protestante.

A Reforma Protestante, que levou muitos estados europeus a romperem com a Igreja católica a partir de 1517,⁸⁶ transcorreu na Inglaterra com o Rei Henrique VIII, que, após ter seu pedido de divórcio com Catarina de Aragão negado pelo papa Clemente VI, se desassociou da Igreja Católica e instituiu a Igreja Anglicana, em 1534. Em meados do século XVI, desenvolveu-se o puritanismo, propiciado pela Reforma Anglicana no país. O movimento puritano se aproximava sobretudo de uma outra doutrina protestante, a calvinista. Em 1642, teve início a Guerra Civil Inglesa, também chamada de Revolução Puritana. Tal fato histórico opôs, de um lado, o Rei Carlos I e apoiadores da monarquia, e, de outro lado, o parlamento liderado por Oliver Cromwell e apoiado pelos puritanos.

Carlos I não era bem visto por ter escolhido para si uma esposa católica, Henriqueta Maria de França, o que balançou as bases da Reforma Anglicana no país. O rei não apenas defendia o reestabelecimento do catolicismo como perseguia os Puritanos a tal ponto que muitos deles foram exilados para os países baixos ou a América. (...) A negligência em relação ao povo e o autoritarismo do monarca levaram a Inglaterra à guerra civil, apoiada por líderes políticos, por aristocratas e também por Puritanos.⁸⁷

John Milton não apenas se identificou publicamente com o puritanismo, como esse posicionamento religioso do autor esteve fortemente ligado, inclusive, à sua posição política. De fato, a distinção entre política e religião não se dava de forma nitidamente definida. No contexto teológico da época do autor, ambas as esferas se encontravam estreitamente ligadas: o cenário político não se separava da crença e da instituição que a agenciava. De toda maneira, no que diz respeito às questões mais particulares do Estado, Milton lutou pelos ideais puritanos de liberdade e apoiou a execução de Carlos I ocorrida em 1649.

⁸⁶ Ano que marcou o início do movimento religioso reformista contra a Igreja Católica, conhecido como Reforma Protestante, com a divulgação das 95 teses do monge Martinho Lutero (1483-1546).

⁸⁷ JUNG, Viviane Brunhilde. Liberdade para obedecer: uma espiadela nas influências teológicas de John Milton em Paraíso Perdido. *Vox Scripturae – Revista Teológica Internacional*, São Bento do Sul/SC, vol.27, n.2, mai-ago. 2019, p. 220-221.

Com a vitória do parlamento e dos puritanos, estabeleceu-se a República Puritana, governada por Oliver Cromwell (1599-1658), sob o título de Lorde Protetor. Milton, por sua vez, assume o cargo de Secretário de Línguas estrangeiras. Contudo, após a morte de Cromwell em 1658, seu filho, Richard Cromwell (1626-1712), não demorou a renunciar ao governo. Em seguida, a monarquia foi restaurada com Carlos II, que apoiou o catolicismo e restringiu a prática puritana na Inglaterra durante o seu reinado, o qual durou de 1660 a 1685. Com a restauração da monarquia, Milton é condenado à morte, e, apesar de ter sido perdoado e liberto da sentença, passa o resto da sua vida isolado. É nesse período que escreve *Paraíso Perdido*, em estado de completa cegueira. Publica a primeira versão em 1667 e a segunda versão, com poucas alterações, em 1674, ano também da sua morte, no dia 8 de novembro.

Uma das principais questões teológicas da época de Milton foi a ideia de predestinação, que esteve sujeita a debates e teorias desde a Antiguidade, ganhando particular destaque durante o período da Reforma Protestante. Em meio à discussão a respeito do mal do Homem e da sua salvação, surgem questionamentos em torno das condições que poderiam levar uma pessoa a ser salva e sobre qual seria o papel da predestinação nesse processo. O termo em questão enseja tais indagações sobretudo porque está presente na Bíblia cristã. Assim sendo, formas do verbo "predestinar" aparecem no Novo Testamento, em especial ao longo dos escritos de Paulo, como é o caso deste trecho de Efésios 1, 1-13:

Bendito o Deus e Pai de nosso Senhor Jesus Cristo, o qual nos abençoou com todas as bênçãos espirituais nos lugares celestiais em Cristo; como também nos elegeu nele antes da fundação do mundo, para que fôssemos santos e irrepreensíveis diante dele em amor; e nos **predestinou** para filhos de adoção por Jesus Cristo, para si mesmo, segundo o beneplácito de sua vontade, para louvor da glória de sua graça, pela qual nos fez agradáveis a si no Amado, em quem temos a redenção pelo seu sangue, a remissão das ofensas, segundo as riquezas da sua graça, que ele fez abundar para conosco em toda a sabedoria e prudência; descobrindo-nos o mistério da sua vontade, segundo o seu beneplácito, que propusera em si mesmo, de tornar a congregar em Cristo todas as coisas, na dispensação da plenitude dos tempos, tanto as que estão nos céus como as que estão na terra; nele, digo, em quem também fomos feitos herança, havendo sido **predestinados**, conforme o propósito daquele que faz todas as coisas, segundo o conselho da sua vontade; com o fim de sermos para louvor da sua glória, nós os que primeiro esperamos em Cristo; em quem também vós estais, depois que ouvistes a palavra da verdade, o evangelho da vossa salvação; e, tendo nele também crido, fostes selados com o Espírito Santo da promessa (...)⁸⁸

Qualquer que tenha sido a definição de Paulo para a ideia da predestinação dos Homens, o sentido desse conceito foi especulado em múltiplas teorias, que estão, elas

⁸⁸ BÍBLIA. Português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.biblionline.com.br/acf/gn/1/28>>. Acesso em 02 nov. 2021.

mesmas, frequentemente sujeitas à interpretação. Um dos primeiros teólogos a refletir sobre a questão foi Agostinho (354-430), cujo próprio pensamento demonstrou incoerências. Até hoje, há divergências a respeito do que o bispo de Hipona teria dito sobre a predestinação e se teria sido ou não um defensor desta. Ademais, a ideia de predestinação não foi central entre as doutrinas da Igreja Católica, mas foi um conceito fundamental para o reformista João Calvino (1509-1564), bem como para outros teólogos, tal qual Jacó Armínio (1560-1609).

Para Calvino, que, juntamente com Lutero (1483-1546), ocupou o lugar de maior influência no debate religioso da época da Reforma Protestante, podem apenas existir sinais indicativos da salvação, como o êxito pessoal. No entanto, não há garantias e nem mesmo a possibilidade de as ações humanas agirem em função de conquistar a salvação por iniciativa própria. Assim sendo, o principal problema que interessa à teologia no que diz respeito à existência da predestinação advém da implicação de que a salvação do Homem não é determinada por suas escolhas, mas apenas Deus toma tal decisão e, portanto, cabe a Ele salvar ou não uma de suas criaturas. Dessa maneira, a predestinação seria um fator impeditivo para que boas ações por parte do Homem atuassem como critério de salvação. Para Milton, no entanto, as escolhas dos indivíduos, realizadas através do livre arbítrio, direcionam, sim, o destino do Homem com relação a ser ou não salvo.⁸⁹ O livre arbítrio não apenas serve como alicerce para o poeta argumentar que a culpa pelo mal pertence à criatura e não ao criador, mas ele também o entende como um meio, uma margem dada ao ser humano para que ele mesmo escolha pela salvação ou não. Nesse aspecto, o seu pensamento teológico presente no poema se afasta do de Calvino, que cria na predestinação absoluta.

Por mais que o emprego da palavra “predestinação” possa ser estendido, tal termo não deve ser confundido com a presciência, a qual indica que Deus, que existe em um tempo não linear, possui ciência de todos os acontecimentos da história da humanidade antes de ocorrerem no tempo histórico. Isto é, o fato de Deus saber antecipadamente quem será salvo não quer dizer que Ele determine quem se salva. Em *Confissões*, Agostinho oferece uma explicação de como seria possível existir ao mesmo tempo o livre-arbítrio e a onisciência divina. Posto que não se encontra no espaço temporal, Deus é capaz de ter ciência de todos os fatos e eventos sem causar interferência alguma. Agostinho, para quem "na eternidade, (...) "

⁸⁹ Em relação à predestinação, Milton defende um pensamento parecido com o de Jacó Armínio, para quem “suficiente graça é concedida para cada um nesse mundo caído de forma que todos podem escolher aceitar a oferta da salvação ou não” (DANIELSON, Dennis Richard. *Milton's good God: a study in literary theodicy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, p. 165 *apud* JUNG, Viviane Brunhilde. Liberdade para obedecer: Uma espiadela nas influências teológicas de John Milton em *Paraíso Perdido*. *Vox Scripturae – Revista Teológica Internacional*, São Bento do Sul/SC, vol.27, n.2, mai-ago. 2019, p. 248).

nada passa, tudo é presente",⁹⁰ também diz: "Com efeito, a ele [Deus] nada se esconde nem do passado nem dos restantes séculos, assim como, quando entoo aquele cântico, não me escapa o número de estrofes proferidas desde o início nem as que faltam para ao termo".⁹¹ Esse raciocínio é retomado por Milton nos dois últimos livros de *Paraíso Perdido* em que o anjo Miguel mostra a Adão todos os acontecimentos do futuro até a encarnação do Filho, sem que, no entanto, ninguém esteja determinando as ações futuras da humanidade. Ainda, quando Deus, introduzido no Livro III, por uma questão de numerologia,⁹² revela sua perspectiva sobre o sentido da história a ser contada, alguns temas teológicos compõem o seu discurso. Após anunciar o sistema posto em ordem através do livre arbítrio, que possibilita a qualquer uma de Suas criaturas a escolha pelo mal, Deus afirma que a presciência divina não implica em predestinação:

(...) Justamente assim nasceram,
E só injustamente acusariam
Quem os moldou, o molde, ou o destino,
Como se indeferisse o predestino
A sua pretensão, por alto édito
Ou presciência disposta. Decretaram-se
A si o motim, não Eu; **se Eu previ**
A presciência não tem parte na culpa,
Não menos certa é por imprevista.
Sem acicate algum, sombras de fado,
Ou outro que imutável eu previsse,
Sós trespassam, **em tudo autores de si,**
Do que julgam e escolhem; para tal
Formei-os livres, livres ficarão,
Até serem de si reféns.⁹³

Essa passagem é primeiramente uma defesa da presciência. Deus afirma que o estado caído do Homem decorre das suas próprias escolhas, possibilitadas pela existência do livre arbítrio. Assim, a presciência divina, ou seja, o fato de Deus saber todos os eventos que levaram à queda e toda a história humana antes de ocorrerem em um tempo cronológico –

⁹⁰ AGOSTINHO, Aurélio. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2014, p. 301.

⁹¹ *Ibid.*, p. 323.

⁹² O número três está presente em algumas partes da Bíblia cristã, como no número de dias em que Jesus permaneceu morto antes de ser ressuscitado. No entanto, a forma de maior destaque do número três para cristianismo é aquela da Santíssima Trindade, conceito esse que não se encontra na Bíblia.

⁹³ "They therefore as to right belonged, / So were created, nor can justly accuse / Their maker, or their making, or their fate; / As if predestination overruled / Their will, disposed by absolute decree / Or high foreknowledge; they themselves decreed / Their own revolt, not I: If I foreknew, / Foreknowledge had no influence on their fault, / Which had no less proved certain unforeknown. / So without least impulse or shadow of fate, / Or aught by me immutably foreseen, / They trespass, authors to themselves in all / Both what they judge and what they choose; for so / I formed them free, and free they must remain, / Till they enthrall themselves". (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 198-199).

justamente em razão de não se encontrar no tempo histórico –, não implica que Deus seja responsável pela queda e pelo mal. Ademais, apesar de Deus, no poema, não esclarecer categoricamente a existência ou não de uma doutrina da predestinação, Ele afirmará que a graça para a salvação está disponível para todos – em virtude do sacrifício do Filho – a não ser que escolham rejeitá-la.⁹⁴ Diante disso, ainda que todos os Homens sejam eleitos pela graça universal, a salvação deixará de estar disponível ao Homem que *por escolha* rejeita a própria eleição. Ademais, o livre arbítrio, que não é anulado por presciência e predestinação, está intrinsecamente ligado à salvação, sobre a qual Deus diz ao Filho, no Livro III:

Não se perderá o homem, salvar-se-á
 Quem quer, não por querer nele, mas em mim
 Por graça a outorgar (...)
 Desta paixão que sofre e a graça a vir
 Os que esquecem e troçam não fruirão;
 (...)
 Nem um fora tais cai fora da graça.⁹⁵

Posto isso, é possível observar que, em *Paraíso Perdido*, o problema do mal, o qual esse trabalho se propõe a estudar, não será uma questão enfrentada diretamente pelo viés simbólico ou pela construção poética. Ao contrário, as questões teológicas rondam a problemática do mal e, em especial no poema de Milton, constituem uma dificuldade de leitura. Exemplarmente, em *The Marriage of Heaven and Hell (O casamento do céu e do inferno)* – obra repleta de narrativas cósmicas –, William Blake (1757-1827) escolhe se situar no campo da linguagem poética, através da qual ele chega a uma dimensão mística da linguagem, que consiste na própria religião do poeta. Ao contrário de Blake, John Milton, em *Paraíso Perdido*, procura construir um poema de cunho ortodoxo cristão. À vista disso, Milton é levado a orientar-se por via de certas questões teológicas, tal como o livre arbítrio, a predestinação e a presciência, que elucidam a sua teodiceia, isto é, que compõem o fato de que o poema seja uma defesa da criação quanto à existência do mal.

Dessa forma, a dificuldade poética se deve, pois, ao fato de que Milton escreve uma narrativa, e apresentará suas ideias do ponto de vista de Deus, bem como do ponto de vista de pecadores, como Satã, Adão e Eva. Assim, o poeta, à medida que apresenta a perspectiva dos personagens, insere-se na ótica divina. Esse desdobramento que resulta em uma representação de Deus – que por definição dogmática é o *irrepresentável* – caracteriza um problema tanto

⁹⁴ *Ibid.*, p. 188-189.

⁹⁵ "Man shall not quite be lost, but saved who will, / Yet not of will in him, but grace in me / Freely vouchsafed; (...) / This my long sufferance and my day of grace / They who neglect and scorn, shall never taste; (...) / And none but such from mercy I exclude." (*Ibid.*, p. 202-205).

poético quanto teológico, pois trata-se de uma *escolha poética*, que, no entanto, envolve uma certa atividade de *especulação religiosa*. Em última análise, essa especulação, que é uma camada já racionalizante da questão do mal, deságua em uma linguagem que não é apenas simbólica ou poética, mas também teológica. Tal aspecto especulativo da obra de Milton – que é um processo de racionalização, sem que necessariamente chegue a uma conclusão sobre a questão do mal – apresenta paradoxos que estão além do interesse literário deste trabalho, que não pretende justificar questões e contradições de cunho teológico. A título de exemplo, as próprias teodiceias são tentativas de solucionar a contradição da existência do mal em um mundo de um Deus bom. Assim, não cabe a este trabalho buscar verificar se a teodiceia presente em *Paraíso Perdido* teria sido ou não bem sucedida do ponto de vista da consistência lógica dos argumentos expostos principalmente através dos discursos divinos. Isto dito, por mais que exista uma voz autoral que se responsabiliza pelos valores éticos e religiosos que transmite, para além desses valores, o problema poético em questão é que Deus, no poema, fala, e é através dessa fala divina que ocorre em grande parte a discussão teológica em *Paraíso Perdido*.

Em vista disso, para além das especulações conhecidas no tempo de Milton que debatem as ideias ligadas aos conceitos de *presciência*, de *predestinação* e de *livre arbítrio*, basta que entendamos *presciência* como o conceito teológico e filosófico que indica a característica divina de conhecer os acontecimentos humanos antes que aconteçam no tempo cronológico; a *predestinação* como o conceito que está intimamente ligado à teologia calvinista e indica que o destino dos homens é determinado por Deus previamente ao nascimento do indivíduo; e o *livre arbítrio* como a habilidade do Homem para fazer escolhas próprias, que são decisões de responsabilidade do Homem e não de Deus, como consta no pensamento de Agostinho.⁹⁶

Para mais, ainda que o Deus do poema ofereça esclarecimentos sobre algumas das mesmas questões discutidas no âmbito teológico da época de Milton, a proposta audaz de um Deus que se expressa através da linguagem a propósito de apoiar os argumentos do poeta não foi vista como heresia de modo geral. Isso, pois, apesar de ter havido alguma resistência na época, em especial pela Igreja Católica, que veio a banir *Paraíso Perdido* em 1732,⁹⁷ a publicação do poema foi feita com a aprovação do Estado, tal como era exigido pela Lei de

⁹⁶ Em *O Livre Arbítrio*, Agostinho afirma que é o livre arbítrio que permite o mal, já que o mal é a ausência de Deus e é justamente o livre arbítrio que oferece ao Homem a escolha de afastar-se de Deus.

⁹⁷ KENRICK, Edward F. *'Paradise Lost' and the Index of Prohibited Books*. *Studies in Philology*, vol. 53, n.3, 1956. p. 485-500, p. 485.

Licenciamento da Imprensa (1662). À época, era expressamente proibida a impressão de "livros ou panfletos heréticos, sediciosos, cismáticos ou ofensivos, em que qualquer doutrina ou opinião afirmada ou mantida seja contrária à fé cristã ou à doutrina ou disciplina da Igreja da Inglaterra".⁹⁸ Desse modo, sob um governo e sociedade que não excluía a crença religiosa na leitura do poema, a recepção de *Paraíso Perdido* na época de Milton demonstrou em certa medida uma aceitação do posicionamento religioso expresso no poema. Assim como Milton sugeria ter tido um propósito inspirado, havia a ideia de que o poema e a narrativa bíblica contam, apesar de tudo, a mesma história. Além disso, *Paraíso Perdido* se mostrou influente em um período em que a perspectiva inglesa era levada a outros cantos do mundo por intermédio da colonização, de modo que o poema chega na América do Norte, onde pregadores puritanos tentavam converter a população indígena para o cristianismo.⁹⁹ Com isso, o ato de falar do Deus miltoniano apresenta grande significância dentro do contexto teológico do poema na medida em que legitima as ideias do poeta e guia o entendimento do leitor ou auditor ao que seria de fato verdade teológica na visão de Milton, em meio às várias concepções expressas pelos personagens de *Paraíso Perdido*.

⁹⁸ HUTSON, Lorna (ed.). *The Oxford Handbook of English Law and Literature, 1500-1700*. Oxford: Oxford University Press, 2017, p. 530. Tradução nossa.

⁹⁹ O historiador Frank Luther Mott indicou *Paraíso Perdido* como um best-seller nos Estados Unidos, no século XVIII. (MESSARA, Dália. *Puritan Discourse and Indian Voice in Seventeenth- and Eighteenth-Century North American Captivity Narratives*. Orientador: Sämi Ludwig. Tese (Doutorado em língua e literatura inglesa). – Universidade de Haute-Alsace. Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines. Institut de Recherche en Langues et Littératures Européennes, Paris, 2013, p. 125).

1.2. A transgressão

No decorrer do poema, deparamo-nos com duas principais incidências de desobediência das ordens divinas. O primeiro episódio ocorre quando Satã recusa ser submisso ao Filho, como fora ordenado por Deus, levantando, em seguida, uma rebelião contra o céu. O segundo episódio ocorre, por sua vez, quando Adão e Eva desobedecem ao mandamento divino, que proíbe o homem e a mulher de comer do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Ambas essas violações pressupõem um interdito que provém de uma ordem estabelecida. No espaço da narrativa, Deus é identificado como a Lei e a Razão. Isso significa que Satã, os anjos caídos, Adão e Eva caracterizam-se como rebeldes ou transgressores. Essa condição não significa necessariamente uma contestação da ordem divina, pois a negação dessa racionalidade de Deus daria abertura para o paradoxo da liberdade humana. Conforme disse Georges Bataille, no ato da transgressão, valida-se a lei, isto é dizer, por conseguinte, que a lei não se tornaria, por isso, rejeitada ou questionada.¹⁰⁰ Logo, para que haja transgressão, a lei de Deus não pode passar por contestação. Pelo contrário, o ato de transgredir reafirma o interdito. Contudo, Bataille expõe que, ao contrário das religiões primitivas, nas quais a transgressão possuía um caráter sagrado, o cristianismo não manteve nenhuma simpatia com a ideia da transgressão:

No mundo pelo avesso da festa, a orgia é o momento em que a verdade do avesso revela sua força subversiva. Essa verdade tem o sentido de uma fusão ilimitada. É a violência báquica que é a medida do erotismo nascente, cujo campo original é a religião. Mas a verdade da orgia chegou-nos através do mundo cristão, onde os valores foram uma vez mais invertidos. Foi dos interditos que nasceu o sentimento de transgressão da religiosidade primitiva. **Em sua essência, a religiosidade cristã opôs-se ao espírito de transgressão.** A tendência a partir da qual um desenvolvimento religioso foi possível nos limites do cristianismo está ligada a essa oposição relativa.¹⁰¹

Tal descrição de Bataille, a partir do conceito de orgia,¹⁰² nos serve de exemplo para o caráter não transgressional da religião cristã, cujos valores éticos e morais são fixos sob o preceito de obediência a Deus. Nesse sentido, ressalta-se a seguinte afirmação de Bataille com relação ao mandamento divino "não matarás":

¹⁰⁰ BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

¹⁰¹ *Ibid.*, p.77.

¹⁰² Para Bataille, "(...) a orgia não é o limite a que o erotismo chegou no quadro do mundo pagão. A orgia é o aspecto sagrado do erotismo, onde a continuidade dos seres, para além da solidão, atinge sua expressão mais sensível." (*Ibid.*, p.85).

Se, às vezes, a Bíblia ordenando: "Não matarás" nos faz rir, este nosso riso não deixa de ser enganador. Uma vez derrubado o obstáculo, **o interdito desrespeitado sobrevive à transgressão**. O mais cruel dos assassinos não pode ignorar a maldição que o atinge. Pois a maldição é a condição de sua glória. Transgressões multiplicadas não podem vencer o interdito, como se este nunca fosse senão o meio de atingir com uma gloriosa maldição o que ele rejeita.¹⁰³

A descrença cristã na transgressão enquanto ação de caráter sagrado se mantém naturalmente em *Paraíso Perdido*. No entanto, ao mesmo tempo que a transgressão é repreendida e se faz crer que ela leva apenas ao mal, há, por parte de alguns personagens, especialmente por Eva e em certa medida por Satã e Adão, a tentativa de contestar a racionalidade de Deus a fim de justificar seus atos que são, contudo, de caráter maléfico. Por um lado, a Eva do poema desobedece às leis de Deus pensando não estar fazendo o mal e confia nos argumentos da serpente contra Deus no diálogo que a seduz a comer o fruto proibido no Livro IX de *Paraíso Perdido*. A seu turno, Satã, que, durante o poema, alterna entre contestar Deus e se assumir como o mal, é capaz de ver o caráter transgressivo das ações de Eva, conforme era o seu objetivo. Por fim, Adão peca consciente da transgressão, por amor a Eva.

O paradoxo da liberdade humana em que a transgressão valida a lei, da forma como expõe Bataille, é apenas uma das inúmeras contradições ligadas à ideia de liberdade, muitas das quais estão presentes de alguma forma no poema. Em *Paraíso Perdido*, apesar de Deus, em seu discurso, se apoiar na liberdade de escolha para se desobrigar da culpa pela forma como o mal entra no mundo, há, na épica, uma divergência entre o livre arbítrio garantido às suas criaturas e a liberdade das mesmas criaturas. Dessa forma, ao mesmo tempo que Adão e Eva possuem a liberdade de escolher desobedecer, essa autonomia está inevitavelmente atrelada à consequência da escolha. Isto é, a liberdade de ação não implica em ato sem consequência: será uma transgressão que virá acompanhada da sua respectiva punição. Explico-me melhor: da autonomia que levou os primeiros seres humanos, Adão e Eva, a transgredir, deu-se o fim do que era genuinamente livre. Por isso, na condição de caídos, afastados de Deus e da razão,¹⁰⁴ os Homens, por decreto de Deus, ficarão reduzidos à servidão, tendo antes sido livres, como dito pelo anjo Miguel, no Livro XII:

(...) sabe não obstante
Que perdeste na queda a verdadeira

¹⁰³ *Ibid.*, p.32.

¹⁰⁴ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 836.

**Liberdade, que vive geminada
Co'a razão certa e dela não se aparta;**
Mas toldada a razão, ou não ouvida,
Não tarda até que anseios excessivos
E paixões arrivistas a deponham,
À razão, e escravizem o homem livre.
Destarte, já que entrega a lei interna
Da razão livre a forças desprezíveis,
Deus no seu julgamento justo a leis
Alheias o sujeita, a amos brutos,
Que tão amiúde quanto injustamente
Lhe regem liberdade externa; cumpre-lhe
A opressão, ainda que atenuantes
Não logre o opressor.¹⁰⁵

Assim, a *verdadeira liberdade* – que está associada à fé, à razão e à proximidade com Deus – está perdida desde o pecado do casal, uma vez que essa liberdade não é um direito incondicional. Logo, tendo sido feitos livres para escolher entre o bem e o mal, uma vez que Adão e Eva optam pelo mal, perdem a verdadeira liberdade, entretanto, continuam possuindo liberdade de escolha, e, com isso, a habilidade de continuar eventualmente elegendo o mal. É também sugerido no poema que a verdadeira liberdade se ausenta à medida que se ganha o inferno. Isso ocorre porque o pecador carrega o peso psicológico que acompanha a ação maléfica, tal como a tristeza, a culpa e o desespero. Portanto, dispor da verdadeira liberdade não significa possuir independência, autonomia ou emancipação, mas requer que o indivíduo se submeta às vontades de Deus antes de qualquer outra, incluindo a sua própria. Paradoxalmente, a escolha da liberdade é a escolha pela subordinação a Deus. Isto é, essa é a escolha da racionalidade do ponto de vista de Deus. Assim, se, depois da queda, o Homem já não é verdadeiramente livre, a contradição entre livre arbítrio e liberdade se dá na medida em que o primeiro possibilita uma escolha, mas a segunda só é alcançável para quem usa o livre arbítrio para escolher o bem, o qual existiria mesmo sem essa possibilidade de escolha.¹⁰⁶

A discussão a respeito da verdadeira liberdade e do livre-arbítrio é mais um aspecto especulativo do poema de Milton na medida em que busca elucidar problemas oriundos

¹⁰⁵ ("(...) yet know withal, / Since thy original lapse, true liberty / Is lost, which always with right reason dwells / Twinned, and from her hath no dividual being: / Reason in man obscured, or not obeyed, / Immediately inordinate desires / And upstart passions catch the government / From reason, and to servitude reduce / Man till then free. Therefore since he permits / Within himself unworthy powers to reign / Over free reason, God in judgment just / Subjects him from without to violent lords; / Who oft as undeservedly enthrall / His outward freedom: tyranny must be, / Though to the tyrant thereby no excuse") (*Ibid.*, p. 834-837).

¹⁰⁶ Viviane Jung se atenta a esse paradoxo dizendo: "Livre para obedecer. É aqui que a contradição aparece, na Teologia e, por meio de Milton, na Literatura, que aqui parece fazer eco à confissão de Agostinho de que o ser humano é criado por Deus, e que seu coração só encontra descanso em seu Criador." (JUNG, Viviane Brunhilde. *Liberdade para obedecer. Uma espiadela nas influências teológicas de John Milton em Paraíso Perdido*. Vox Scripturae – Revista Teológica Internacional, São Bento do Sul/SC, vol.27, n.2, mai-ago. 2019. p. 247).

desses dois conceitos, que, no entanto, nunca poderão ser plenamente esclarecidos pelo raciocínio, justamente por serem paradoxais.¹⁰⁷ Dado tal impasse, ao lermos *Paraíso Perdido*, vemos que o próprio conceito de livre arbítrio não é capaz de resolver sozinho o problema da existência do mal no mito do Éden. Há ainda um outro paradoxo da questão ética da narrativa da queda: fazer ou escolher o mal, no caso de Adão e Eva, é usar o livre arbítrio de forma equivocada, mas não é transgredir no sentido que Bataille deu à palavra. Transgredir uma lei sem saber que isso é o mal será muito diferente de transgredir uma lei para ao mesmo tempo confirmá-la na própria transgressão. Trata-se, então, do paradoxo da inocência de Adão e Eva, os quais fazem o mal sem saber. Mais precisamente, do fato de que Eva desconhece que está fazendo o mal, embora em seguida Adão saiba – pois ele come por amor a ela – decorrem dois tipos de transgressão, entre os quais há grande diferença. Ainda quanto a isso, soma-se que, não obstante Adão e Eva tenham passado a conhecer o bem e o mal após comerem o fruto, o próprio fato de terem comido dele já indica que eram capazes de escolher o mal antes da transgressão. Assim, porque Adão e Eva eram inocentes – ou seja, não conheciam o bem e o mal –, eles não poderiam saber que estavam fazendo o mal ao comer do fruto e, portanto, haveria certa injustiça no fato de serem responsabilizados por isso. Dessa forma, o paradoxo está no fato de que o mal humano deveria, pois, existir antes da transgressão, justamente por ser *condição* da transgressão. Esse lapso enigmático do antes e do depois da queda será examinado por Paul Ricœur, em *O Homem Falível* (1961), por meio de uma discussão filosófica e antropológica em torno da questão do mal.

Agostinho, em sua doutrina do pecado original, irá desdobrar o paradoxo da queda afirmando que ontologicamente, ou seja, por natureza, os seres humanos já nascem corrompidos por conta de serem descendentes de Adão. Ao fazer isso, Agostinho define um dogma cristão que afirma uma natureza má dos seres humanos, ideia essa que resulta em inúmeros paradoxos do raciocínio especulativo. Em oposição a essa concepção, Paul Ricœur, em *O Homem Falível*, discute antropológicamente a questão do mal e conclui que a natureza do ser humano não é a *falta*, mas a *falibilidade*. Dito em outros termos, ainda que o Homem de fato seja falível, isso não significa que ele seja mau. Isto é, o Homem nem sempre faz o mal. Logo, o mal não está encerrado na natureza humana como uma condição que está ontologicamente enraizada nas ações do Homem.

No pensamento de Ricœur, existe um vão entre essa característica antropológica da *falibilidade* humana e a realidade histórica da *falta*, a saber, entre o estado de inocência do

¹⁰⁷ Cf. APÊNDICE G – A liberdade serve.

Homem e o mal humano, há uma descontinuidade. A partir dessa constatação, o paradoxo de como poderiam ser Adão e Eva culpados pelo mal que não conheciam é posto em suspensão por Ricœur a partir da separação entre mito e história. Isto é, a história em si não é capaz de explicar a origem do mal humano. Assim, para pensar como o Homem começou a fazer o mal, é preciso primeiro imaginar que em algum momento a humanidade não fazia o mal. Contudo, não se pode deixar de ter em consideração que o estado de inocência do Homem, anterior ao pecado original, nunca existiu historicamente. Então, dado o labirinto filosófico em que se encontra essa questão, não podemos explicar racionalmente como o Homem pôde ser capaz de passar do estado de inocência para a culpa, pois essa explicação não se dá historicamente, ontologicamente ou teologicamente, mas sim através do mito.

Esse afastamento entre história e mito é precisamente o que nos permite – e até nos obriga – a ficar apenas às margens das inúmeras especulações paradoxais sobre o mal e a liberdade que se encontram no poema de Milton. Ora, dar prosseguimento a essa temática, no que diz respeito a encontrar sua resolução, deixa de ser pertinente aos estudos literários. Todavia, o que se pode dizer é que, para Ricœur, o mito é a forma narrativa encontrada pelos Homens para explicar a passagem de um estado de *falibilidade* para a fase da *falta*. De fato, o episódio do Éden em Gênesis é um mito, e assim, não oferece especulações, mas simplesmente conta uma narrativa. Isto é, entre o mito original e as especulações sobre esse mito, não há associações garantidas. Em *Paraíso Perdido*, ler sobre a representação da transgressão exige um esforço de diferenciação a respeito do que é mito e o que é especulação religiosa.

Como se pode notar, há, pois, em *Paraíso Perdido*, fortes elementos provindos de uma tradição teológica que, por séculos, alimentou uma série de campos que são especulativos. No poema, essas questões têm como ponto de partida, ou como pretexto, o texto bíblico, em especial o mito presente em Gênesis 2,4b-3,24. Inversamente, o aspecto especulativo do poema, em meio à longa narrativa, apresenta uma abundância de temas e perspectivas de diferentes personagens e traz um excesso na representação do mal. Entretanto, para além das especulações que buscam solucionar paradoxos, que, por definição, são inexplicáveis, o caráter literário do poema protege-o de ser apenas uma fonte de reflexão religiosa. A título de exemplo, quando o Deus de Milton afirma ter feito o casal "capaz de resistir, apesar de livre para cair",¹⁰⁸ a verdade dessa afirmação divina pode estar simplesmente no fato de que Milton retoma uma narrativa mitológica sem especular sobre ela.

¹⁰⁸ "I made him just and right, / Sufficient to have stood, though free to fall." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 196 e 197. Tradução nossa).

Mais interessante do que o debate em torno do mito e da especulação é notar que os paradoxos do poema não são apenas aqueles que provêm da teologia especulativa. As próprias figuras e representações do mal são naturalmente enigmáticas, tal como é característico do mal.¹⁰⁹ Entre a liberdade como obediência a Deus e a liberdade como possibilidade de fazer escolhas, temos no poema a forte figura de Satã. Embora o livre arbítrio possa ser fundamental para a explicação da existência do mal no poema, é, no entanto, a busca pela liberdade – no sentido do ser que se imagina capaz de reestruturar hierarquias e satisfazer desejos imoderados, isto é, no sentido de conquista do "infinito" – que está causalmente relacionada ao conflito que cria dois lados de um mesmo corpo: o bem e o mal. Assim dizendo, a liberdade, que, para Satã, é a possibilidade de fazer escolhas próprias e insubmissas a Deus, só pode ser alcançada no momento em que se perde a liberdade como é definida pelos seres celestes. Dessa forma, em Satã, a conquista e a perda da liberdade coexistem em uma única escolha. Ou seja, não se pode ter simultaneamente as duas formas de liberdade, conforme definidas pelos anjos e pelos demônios. Qualquer que seja a escolha – obedecer a Deus e encontrar a felicidade na submissão, que os anjos chamam paradoxalmente de liberdade, ou desobedecer e viver em angústia, seguindo valores e motivações pessoais –, a impossibilidade de conciliar as diferentes concepções de liberdade no poema torna esse conceito incapaz de abranger ambas as noções de felicidade e de insubordinação ao mesmo tempo. Essa liberdade, que não é a "verdadeira liberdade", mas que também não é a ideia de livre arbítrio, pode ser definida como uma liberdade transgressora, que, no poema, aparece relacionada sobretudo à figura de Satã. Essa liberdade transgressora é também a liberdade da imaginação poética, cujo sentido – afastado de um valor moral – em Georges Bataille, tem a ver com a atividade de literatura. E, assim, ele afirmou: "escolher o mal é escolher a liberdade".¹¹⁰

¹⁰⁹ A característica enigmática do poema pode estar também relacionada ao estilo barroco, o qual esteve muito presente na literatura europeia durante o século XVII. Apesar de alguns críticos identificarem John Milton como um poeta barroco, essa associação não é feita de forma homogênea pela crítica miltoniana, como apontou Joseph Frank. (FRANK, Joseph. *The Unharmonious Vision: Milton as a Baroque Artist. Comparative Literature Studies*, vol. 3, n. 2, 1966).

¹¹⁰ BATAILLE, George. *On Nietzsche*. Londres: Continuum, 2004, p. xxx. Tradução nossa.

2. Imaginação cósmica e imaginação poética do mal

2.1. Razão, insubordinação e fascínio

Posto que uma única definição de liberdade não pode existir simultaneamente no céu e no inferno, a personagem de Eva em *Paraíso Perdido* confunde-se quanto ao que é verdadeiro e o que é falso, assim como ao distinguir o bem e o mal. Há, no poema, uma hierarquia da razão que vai do céu ao inferno. Essa estrutura parte da posição mais elevada em termos do que é divino, sagrado e bom, onde se encontram Deus e o filho, e desce até a esfera de Satã, este último associado ao mal, à imperfeição e à racionalidade equívoca. Enquanto o homem encontra-se no degrau abaixo de Deus, Eva está entre Adão e Satã. Adão diz o seguinte sobre Eva:

Pois bem sei que em natura fica aquém
 No que é primordial, na mente e em íntimas
 Faculdades, as quais mais sobressaem,
 E até no que é formal menos se iguala
 À imagem d'Ele, menos traduzindo
 O tipo de domínio conferido
 Sobre outros seres.¹¹¹

Essa hierarquia – que tem base no relato bíblico em que Eva é inferior a Adão – se manifesta através de uma ordem de contato e comunicação à medida em que Deus, o Filho e os anjos passam instruções e conhecimentos a Adão, e este, por sua vez, transmite-os a Eva, da forma como melhor os julga. Por sinal, após revelar apenas a Adão as visões do futuro, o anjo Miguel diz: "No tempo certo / Partilharás com ela o que me ouviste, / Mormente o que saber lhe importa à fé".¹¹²

Ainda, os seres divinos pouco interagem com a mulher, quem julgam incapaz de compreender a razão tal como o homem.¹¹³ Da mesma forma, e inversamente, Satã não faz qualquer tentativa de se aproximar de Adão. Ao invés disso, tenta e engana Eva, cuja posição na hierarquia também significa que, apesar de não ter a intenção de fazer o mal e causar a queda, está mais vulnerável e facilmente sujeita a isso do que Adão, por uma debilidade racional intrínseca à mulher. Mesmo que a hierarquia existente entre Adão e Eva no Gênesis

¹¹¹ "For well I understand in the prime end / Of nature her the inferior, in the mind / And inward faculties, which most excel, / In outward also her resembling less / His image who made both, and less expressing / The character of that dominion given / O'er other creatures" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 568-571).

¹¹² "(...) thou at season fit / Let her with thee partake what thou hast heard, / Chiefly what may concern her faith to know" (*Ibid.*, p. 872 e 873).

¹¹³ Se dirigindo a Adão, o anjo Rafael se refere a Eva como a mais fraca, racionalmente, entre os dois: "Não ouças porém tais reptos, avisa / O mais fraco." ("But list'n not to his temptations, warn / Thy weaker") (*Ibid.*, p. 474).

se mantenha no poema, o motivo pelo qual o Adão de Milton come do fruto proibido difere do relato bíblico, que não oferece uma explicação do porquê de Adão aceitar a oferta da transgressão. Em *Paraíso Perdido*, Adão come o fruto proibido ciente da queda certa, isto é, sem ser enganado pelos argumentos de Eva ou de Satã. Ele, efetivamente, o faz por amor a Eva e "(...) vencido por charme feminino".¹¹⁴ O poema sugere que Satã falharia se chegasse diretamente a Adão, que é muito elevado na ordem hierárquica do bem e da razão para se deixar tentar por um ser tão baixo. Sendo assim, o mal chega a Adão por meio de Eva, tal como é também Adão quem explica o que é o sagrado à Eva.

No Livro IX, Eva exprime o desejo de se separar de Adão para que pudessem ser mais produtivos com o trabalho a ser feito no jardim. Adão contesta, querendo estar sempre junto de Eva para que fossem mais capazes de evitar o inimigo a fim de manter lealdade a Deus. Eva, no entanto, argumenta que ter fé significa acreditar que Deus criou um mundo perfeito, onde não é preciso viver em medo. Ela diz: "Como viver temendo sempre o mal? / Mas não vem sem pecado o mal".¹¹⁵ Desse modo, Eva ocupa uma posição de inocência e confiança. A mulher deseja provar a Adão que é capaz de resistir à tentação do mal, pois viver com medo de encarar o inimigo sem o outro, receando andar livremente, significaria que o Éden em que vivem não é o verdadeiro paraíso: "Fragil felicidade se assim é, / E Éden Éden tão livre não seria".¹¹⁶ Todavia, Adão, aconselhado pelo anjo Rafael a que não se separasse da mulher, receia e adverte-a de que o mal pode estar disfarçado de bem. Enfim, Adão diz a Eva antes da queda:

Firmes nós, mas passíveis de desvio,
Já que muito bem pode a razão dar
Com capciosos objetos de maligno
Suborno, e incauta ser lograda,
Desleixando a vigília a que a instaram.¹¹⁷

Finalmente, no entanto, os dois seguem caminhos separados, de modo que a serpente se aproxima de Eva e provoca o encontro que a levará a transgredir.

Ao final do discurso que persuade Eva a comer do fruto proibido, Satã diz: "(...) e quais deuses vós sereis / Sabendo o bem e o mal tão bem quanto eles".¹¹⁸ A questão da

¹¹⁴ "(...) overcome with female charm" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 656).

¹¹⁵ "How are we happy, still in fear of harm? / But harm precedes not sin" (*Ibid.*, p. 608-609).

¹¹⁶ "Frail is our happiness, if this be so, / And Eden were no Eden thus exposed" (*Ibid.*, p. 610).

¹¹⁷ "Firm we subsist, yet possible to swerve, / Since reason not impossibility may meet / Some specious object by the foe suborned, / And fall into deception unaware, / Not keeping strictest watch, as she was warned". (*Ibid.*, p. 610-611).

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 637.

salvação pelo conhecimento é um tema gnóstico que foi condenado historicamente pelo cristianismo. Igualmente, o perigo do conhecimento imoderado e que vai além do que é mundano é um tema recorrente em *Paraíso Perdido* e constitui uma de suas teses teológicas mais importantes.¹¹⁹ Dessa vez ao revés da Bíblia, Milton justifica o porquê da árvore do conhecimento do bem e do mal, que contém o fruto proibido, estar no jardim do Éden, dizendo que serve à função de testar a obediência e a fé do Homem.¹²⁰ Contudo, considerando que se trata de uma árvore que oferece um tipo específico de sabedoria, para além de ser um teste de obediência, ela representa, também, uma provação de resistência à tentação do saber, e mais especificamente, do conhecimento divino.¹²¹ Esse saber proibido é aquele cuja verdade pertence a Deus e é capaz de tirar o Homem do estado de felicidade.

No poema, a condenação do conhecimento é apresentada a Adão pelo anjo Rafael, que, em resposta à curiosidade do homem a respeito dos mistérios do mundo de Deus, adverte-o de que não se deve procurar entender todo o funcionamento do universo.¹²² Ele diz a Adão: "Muito alto o céu é / P'ra deixar-se espreitar. Sê sábio e humil".¹²³ Assim, segundo o que pode ser entendido da mensagem, questões que não dizem respeito à vida e ao cotidiano do Éden,¹²⁴ para além do que lhe é revelado pelos anjos, não devem ter lugar em seus pensamentos se ele procura se manter em estado de felicidade. A busca pelo conhecimento para além dessas instâncias seria vã e impertinente.¹²⁵ O poema reafirma esse conselho ao final do Livro IV, ao que diz, quando Adão e Eva se deitam para dormir: "Dorme / Par feliz. E, oh, mais feliz se buscas / De feliz não mais, nem mais saber saibas".¹²⁶

No poema de Milton, a ignorância – ou desconfiança – de que o conhecimento pode trazer um mal é um traço da irracionalidade de personagens como Eva e Satã. Estando próximos na hierarquia da razão, os dois apresentam semelhanças de pensamento, em especial

Tal como em Gênesis 3,5 em que a serpente diz a Eva a respeito de comer do fruto proibido: "Porque Deus sabe que no dia em que dele comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal". (BÍBLIA. português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3>> Acesso em 07 abr. 2023).

¹¹⁹ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 486.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 556.

¹²¹ Cf. APÊNDICE H – A árvore proibida e a ameaça da morte.

¹²² MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 538.

¹²³ "(...) heaven is for thee too high / To know what passes there; be lowly wise" (*Ibid.*, p. 546-547).

¹²⁴ Adão se mostra interessado em questões de astronomia. Muito do seu diálogo com Rafael tange à temas da Revolução Científica da época de Milton.

¹²⁵ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 546.

¹²⁶ "Sleep on / Blest pair; and O yet happiest if ye seek / No happier state, and know to know no more" (*Ibid.*, p. 312-313).

no que diz respeito à liberdade de conhecer. No momento em que Satã descobre a existência do interdito no Éden, indaga-se: "Razão ilícita? / Suspeito, sem razão. (...) / É o saber pecado, / Será morte?".¹²⁷ Da mesma forma, Eva atribui uma conotação positiva a todo conhecimento, declarando: "Em suma, que proíbe ele a não ser / Saber, proíbe o bem, o sermos sábios?".¹²⁸ Para Eva, o conhecimento não pode ser um mal. No entanto, a sua inocência – já que, como afirma o narrador, Eva não sabia estar comendo a morte¹²⁹ – a cegou para a realidade de que o conhecimento é a tentação que leva ao pecado.

O mal em *Paraíso Perdido* equivale à desobediência a Deus uma vez que a deidade é representada como a Razão. Entretanto, a definição do bem na perspectiva de Eva mais se assemelha à ideia de liberdade, da forma como definem os anjos caídos, do que à visão divina do bem, ou seja, o amor e a obediência a Deus. Assim como Satã ressentiu-se por ser inferior ao Filho, Eva anseia por ser igual ou mesmo superior a Adão, "(...) pois quem é livre inferior?".¹³⁰ Contudo, enquanto Satã reconhece que suas ações são más e se assume como fonte do mal a fim de se opor ao Filho, Eva, ao contrário, não tem percepção de estar fazendo o mal ao ser tentada por Satã. Esse personagem lhe faz vislumbrar a ideia de poder se elevar aos céus através do conhecimento divino do fruto, de modo que Eva não se reconhece como transgressora. Ainda assim, ambos caíram por almejar a elevação. Logo na primeira fala que Satã dirige a Eva, o anjo caído inicia seu discurso sedutor já afirmando que a mulher deveria se encontrar entre deuses, ao invés de entre bestas.¹³¹ A partir disso, o conhecimento é visto senão como um meio para atingir o real objetivo de se elevar. Em suma, se Satã e Eva se diferenciam quanto ao significado da transgressão, no entanto, os dois compartilham do mesmo desejo por conhecimento e elevação.

Na seguinte passagem, Eva expressa outra visão do bem distoante da obediência. Diz a mulher antes de levar o fruto à boca:

Grandes virtudes tens, melhor dos frutos, (...)
 Teu louvor nem sequer quem te proíbe
 Não o esconde de nós, chamando-te árvore
 Da ciência, ciência do bem e do mal;
 Proíbe-nos a prova, **que interdita**
Mais te aconselha, enquanto infere o bem
 Transmitido por ti, e a nossa míngua:

¹²⁷ "(...) knowledge forbidden? / Suspicious, reasonless. (...) / Can it be sin to know? / Can it be death?" (*Ibid.*, p. 294-295).

¹²⁸ "In plain then, what forbids he but to know, / Forbids us good, forbids us to be wise?" (*Ibid.*, p. 638).

¹²⁹ "(...) knew not eating death" (*Ibid.*, p. 640-641).

¹³⁰ "(...) for inferior who is free?" (*Ibid.*, p. 644-645).

¹³¹ "(...) but here / In this enclosure wild, these beasts among, / (...) Who shouldst be seen / A goddess among gods, adored and served / By angels numberless, thy daily train." (*Ibid.*, p. 624).

Que um bem por saber bem não foi, ou sido,
 E por saber, é como se não fora.
Em suma, que proíbe ele a não ser
Saber, proíbe o bem, o sermos sábios?
 (...)
 Que temo então, ou antes, se desconheço
 Bem e mal, Deus ou morte, lei ou pena?
De tudo a cura aqui se dá, o fruto
Divino, belo, à prova convidando,
Com virtudes de sábio. Que me impede
 De o colher, e ambos nutrir, mente e corpo?¹³²

Nessa citação, Eva afirma que o interdito que cerca a árvore do conhecimento do bem e do mal apenas torna o fruto proibido mais atraente. No entanto, à parte o fascínio que Eva aparenta demonstrar aqui pela própria transgressão, o desejo que está no centro da fala de Eva é a busca por elevação através do conhecimento. Eva deixa-se tentar pela sedução do saber, mas é, na verdade, do ponto de vista divino, uma figura da irracionalidade e da ignorância à verdadeira liberdade que é a submissão a Deus, defeito esse que traz o mal.

A princípio, após comer o fruto, Eva regozija-se, até mesmo dizendo a Adão que o fruto proibido possuía efeito divino de abrir os olhos e fazer deuses daqueles que o provam.¹³³ Todavia, os efeitos da queda logo recaem sob os dois e o arrependimento leva Eva nos últimos livros – além de assumir a culpa pela queda – a um estado de completa submissão a Adão,¹³⁴ da mesma forma que este último acaba submisso a Deus, pois, nas palavras de Eva, ela pecou tanto contra Deus quanto contra Adão. Já no que diz respeito ao homem, ele pecou apenas contra Deus. Antes da queda, no Livro IV, Eva já havia afirmado saber sua posição na hierarquia: "Deus é tua lei, tu minha".¹³⁵ No Livro X, após a queda e já arrependida, Eva diz a Adão: "Ambos pecamos, tu porém / Apenas contra Deus, eu contra Deus / E ti".¹³⁶ A inferioridade da razão feminina é o argumento do poema para justificar que Eva deve ser, por ordem divina, subjugada em relação a Adão. O desequilíbrio na capacidade reflexiva e lógica

¹³² "Great are thy virtues, doubtless, best of fruits, (...) / Thy praise he also who forbids thy use / Conceals not from us, naming thee the tree / Of Knowledge, knowledge both of good and evil: / Forbids us then to taste, but his forbidding / Commends thee more, while it infers the good / By thee communicated, and our want; / For good unknown sure is not had, or had / And yet unknown, is as not had at all. / In plain, then, what forbids he but to know, / Forbids us good, forbids us to be wise? / (...) What fear I then? rather, what know to fear / Under this ignorance of good and evil, / Of God or death, of law or penalty? / Here grows the cure of all: this fruit divine, / Fair to the eye, inviting to the taste, / Of virtue to make wise: what hinders then / To reach and feed at once both body and mind?" (*Ibid.*, p. 638-641).

¹³³ "(...) divine effect / To open eyes, and make them gods who taste" (*Ibid.*, p. 648-649).

Nessa fala, Eva ecoa o que a serpente havia dito a ela anteriormente. (*Ibid.*, p. 636-637).

¹³⁴ Eva afirma ter cometido um "crime voluntário" ("my wilful crime") e ser "mãe de toda perda" ("all by me is lost") (*Ibid.*, p. 874-875).

¹³⁵ "God is thy law, thou mine" (*Ibid.*, p. 304-305).

¹³⁶ "(...) both have sinned, but thou / Against God only, I against God and thee" (*Ibid.*, p. 746-747).

entre os sexos é o motivo por que a independência do pensamento feminino deve dar lugar a submissão e a subordinação ao sexo masculino.¹³⁷

Ao ser chamada de mãe de toda a humanidade, Eva:

(...) com ar grave disse humilde.
 Indigna sou e indigna mais se um título
 Assim ao transgressor coubesse, a quem
 Se deu p'ra apoio e foi ardil; censura
 Melhor me assenta, dúvida, reparo.
 Mas infindo perdão foi meu juiz,
 Que a tudo apresentando a morte, honrada
 Com fonte vital fosse; e tu benévolo
 Também, que distinção assim secundas
 A quem merece bem diferente nome.¹³⁸

Não apenas Eva se coloca em estado de submissão, como é também *colocada* em tal condição. Apesar de Adão e Eva, antes mesmo de saberem da promessa da salvação dos justos, já terem se arrependido pela transgressão e pedido o perdão de Deus, o poema reforça o estado de submissão de ambos em seu desfecho. Quando nos últimos dois Livros de *Paraíso Perdido* o anjo Miguel revela a Adão visões do futuro que mostram acontecimentos bíblicos a partir de Caim e Abel até a chegada e sacrifício de Jesus, Adão conforma-se com o limite do saber de tal forma que o único conhecimento de que precisa é como viver ao exemplo de Jesus.¹³⁹ Assim, enquanto Adão reforça a sua escolha de tornar-se submisso, aceitando a finitude de seu conhecimento, à Eva é negado um meio racional para tomar a mesma decisão. Seu espírito é colocado em estado de submissão por Miguel que a faz sonhar ao invés de permitir que assista às visões do futuro,¹⁴⁰ forçando-a por outro meio, que não o da fala racional e consciente, a ser submissa.¹⁴¹

Sendo assim, a vivaz rebeldia de Eva em busca do que acreditava ser a liberdade se apresentou como uma versão não colérica ou rancorosa dos discursos de Satã. No final do

¹³⁷ Cf. APÊNDICE I – Aemilia Lanyer e a defesa de Eva.

¹³⁸ "To whom thus Eve with sad demeanour meek. / Ill worthy I such title should belong / To me transgressor, who for thee ordained / A help, became thy snare; to me reproach / Rather belongs, distrust and all dispraise: / But infinite in pardon was my Judge, / That I who first brought death on all, am graced / The source of life; next favourable thou, / Who highly thus to entitle me voutsaf'st, / Far other name deserving." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 770-771).

¹³⁹ *Ibid.*, p. 870.

¹⁴⁰ "Também com sonhos bons de bons augúros / A serenei, e espíritos temperei-lhe / P'ra dócil submissão. No tempo certo / Partilharás com ela o que me ouviste, / Mormente o que saber lhe importa à fé" ("Her also I with gentle dreams have calmed / Portending good, and all her spirits composed / To meek submission: thou at season fit / Let her with thee partake what thou hast heard, / Chiefly what may concern her faith to know") (*Ibid.*, p. 872-873).

¹⁴¹ Esse evento é similar ao episódio em que Satã faz com que Eva experiencie através do sonho o desejo de comer o fruto proibido pela primeira vez. (*Ibid.*, p. 314-315).

poema, o que em Eva havia de insubordinação dá lugar à completa submissão, ao contrário do que acontece com o anjo caído. Contudo, foi essa busca rebelde pela liberdade que fez de Eva e Satã personagens carismáticos para os leitores de Milton. Deste modo, tudo ocorre bem como se eles fossem, em certa medida, vingados pela própria escrita que tentou difamá-los. A acadêmica Sophie Read¹⁴² afirma:

Desde o início, esse poema épico atraiu um número de leitores desobedientes. Uma das primeiras grandes respostas foi uma adaptação para o palco de John Dryden, *The State of Innocence* (1671). Ele buscou e recebeu a permissão de Milton para colocar *Paraíso Perdido* em rima (...) e sua versão vendeu mais que o original até o final do século XVII. (...) [Satanás] torna-se na reescrita de Dryden um retrato inconfundível de Oliver Cromwell, o assassino do rei. Ele também acreditava que o anjo caído, e não Adão, era o herói (no sentido de sua posição estrutural como protagonista da épica) e ponderou sua adaptação de acordo.

Este não foi um caso isolado de interpretação desejosa. Os leitores contemporâneos que achavam que havia um cheiro de enxofre no impenitente poeta republicano não ficaram surpresos ao encontrar esses sentimentos na boca do arquidemônio; e havia aqueles que acreditavam que Milton estava de fato renegando sua posição anterior, associando-a a Satanás. Nenhuma das duas leituras faz justiça à complexidade de *Paraíso Perdido*, mas identifica o que se tornaria um tema recorrente nas respostas posteriores ao poema: a interpretação contestada de Satanás, seu eloquente anti-herói.¹⁴³

Portanto, à lógica do discurso sobre o mal em que Deus é a autoridade de tudo o que é do âmbito do bem e da ordem, contrapõem-se convicções de leitores modernos a respeito do que constitui uma ação maléfica, o que se corrobora pelo frequente encantamento do público leitor por Satã e por sua filosofia. Desse modo, para o leitor moderno, há uma aparente incompatibilidade no texto entre o desejo de Milton por justificar os meios de Deus através do poema e sua representação de Deus que, se convence como figura do bem, ainda assim, não gera a mesma admiração que Satã. A qualidade fascinante de Satã é em si um paradoxo em *Paraíso Perdido*, visto que Milton busca fazer um poema ortodoxo cristão em que os atributos de Satã não devem ser admiráveis. Não apenas isso, mas o fascínio pelo anjo caído é ainda superior ao interesse gerado pela representação de Deus. Ademais, apontar a característica sedutora de Satã é também apontar um aspecto fundamental do mal. Tal como indica Georges Bataille: o mal é fascinante. Efetivamente, essa tese, exposta em *A literatura e o mal* (1957), não parte de uma posição gnóstica ou de um ponto de vista herético, isto é, de fora do cristianismo. Tampouco o autor discute o mal a partir de uma visão teológica de mundo. A questão levantada por Bataille não é o conhecimento ou a salvação, mas sim o apelo à transgressão pelo fascínio, algo que também se reflete amplamente na literatura.

¹⁴² Professora da Christ's College, University of Cambridge.

¹⁴³ READ, Sophie. *Milton and the Critics: The Reception of Paradise Lost*. Disponível em: <<https://darknessvisible.christs.cam.ac.uk/critics.html>>. Acesso em: 09 out. 2022. Tradução nossa.

Na medida em que não existe uma estabilização racional do mal, de modo que nos seja permitido analisá-lo como um objeto que possa ser posto à distância, não há meios de defini-lo ou localizá-lo. Contudo, podemos observar que a experiência do mal é a experiência de um fascínio. Esse fascínio pode estar representado, por exemplo, na figura do equívoco ou da ilusão, como no caso de Eva, que faz o mal acreditando ser o bem ou no caso de Adão, que, antes da queda, não enxerga a inferioridade racional de Eva. Essas são facetas do mal, tal como o fascínio pela transgressão. Para Bataille, se não houvesse prazer na transgressão, ela não existiria, já que não há vantagem racional em transgredir. Dessa forma, a própria relação humana com o mal não se dá por meio da razão. No poema, Satã, como figura do mal, desempenha o papel do fascínio. Por consequência, o fato de os leitores simpatizarem com Satã não apenas confirma o seu próprio estatuto enquanto mal, mas oferece também uma prova de que o poema é bem-sucedido na representação do mal. Ora, o motivo pelo qual o poema de Milton não consegue ser racional, apesar de seus aparentes esforços, é justamente o que contribui para a riqueza poética e para a estima de *Paraíso Perdido*. Esse motivo é a própria representação do mal.

Como resultado, a figura de Satã contém uma ambivalência: ao possuir êxito poético, Satã impossibilita que o poema consiga adotar completamente o ponto de vista de Deus e do bem. Podemos então recapitular alguns elementos dessa lógica: a oposição entre Deus e Satã aparece refletida no poema a partir de concepções contrárias, como no conceito de liberdade. Enquanto que, para o bem, a liberdade é a fé e a obediência a Deus; para o mal, a liberdade é, inversamente, a insubordinação a Deus. Além disso, é preciso recordar que tal relação antagônica entre Deus e o diabo, assim como a oposição entre o céu e o inferno, com todas as problemáticas que invocam a debater no campo do dualismo – independentemente de Milton ter sido um monista em sua crença religiosa pessoal –, não é uma perspectiva judaica ortodoxa baseada no Gênesis. O poema está aqui afastado da narrativa bíblica do Éden, atravessando um campo que não deixa de ser herético.

Para nos aprofundarmos na ótica da representação poética enquanto racionalmente contraditória, um dos fundamentos da aversão e da desconfiança de leitores contemporâneos em relação ao divino de Milton se dá junto ao fato de que o Deus do poema possui o controle exclusivo de um dos aspectos mais marcantes do mal, o sofrimento. Verdadeiramente, alguns momentos do poema mostram que o sofrimento só pode ser punição vinda de Deus. Na guerra do céu, por exemplo, os anjos fiéis a Deus não sentem dor alguma, pois Ele não o permite.¹⁴⁴

¹⁴⁴ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 442-443.

O poema indica que Deus é muito elevado para ser afetado por transgressões. Nada atinge ou muda Seus planos, mas a ação de todos é a favor ou contra Ele, de modo que o mal como revolta e desobediência é feito por Homens e anjos. Já o mal imposto aos rebeldes e a Adão e Eva, sob forma de uma terrível punição, foi determinado por Deus, que também controla o impacto do mal, quando com isso se trata de dor, sofrimento e morte. Assim, na batalha do céu, ao contrário dos anjos fiéis, os anjos rebeldes descobrem o que é a dor – que segundo Nisroque, um dos anjos caídos, é o pior de todos os males¹⁴⁵ – e sentem medo.¹⁴⁶ Esse temor a Deus é essencial no relacionamento com o divino, como exposto por Rafael, que conclui o Livro VI aconselhando Adão a temer a transgressão,¹⁴⁷ isto é, a reecer a quebra do vínculo com Deus, o que traz dor física e moral. Em síntese, apesar de Satã e os anjos caídos assumirem-se como força do mal que traz sofrimento, é Deus seu conessor.

No poema de Milton, se a desobediência é um mal para o próprio transgressor, é porque desobedecer nunca vem sem a violência da punição. A desobediência em *Paraíso Perdido* é o que provoca o movimento incessável do mal. No entanto, contraditoriamente, na perspectiva divina, o mal da punição é um propulsor do bem à medida em que é a justiça de Deus. Ao informar ao Filho que a nova criação cometerá transgressão, Deus anuncia que a punição será a morte. Ele diz sobre Adão: "Morre ele ou a justiça".¹⁴⁸ Essa justiça é a consequência da violação das ordens da autoridade do universo, ou seja, a consequência de se fazer o mal. Isso, pois, a culpa pela existência do mal não cabe a Deus dentro da perspectiva teológica de *Paraíso Perdido*.¹⁴⁹ Tampouco justificar a Deus implica representá-lo como invariavelmente incapaz de causar um mal.

Parece que estas contradições estão sob a dependência da necessidade épico-poética de representar o mito de Gênesis em forma de drama cristão, isto é, integrando à narrativa elementos interpretativos que dependem da própria história da tradição judaico-cristã, como a passagem de um Deus zeloso e amedrontador para uma figura de justiça, e, futuramente, no Filho, de amor. Ao juntar todos os elementos numa só história narrada de forma poética, *Paraíso Perdido* produz sínteses que são de ordem imaginativa e que não chegam, por isso, a ser passíveis de serem racionalizadas teologicamente.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 442-443.

Moloch também lembra no Livro II que Deus criou todos os tormentos do inferno. (*Ibid.*, p. 112).

¹⁴⁶ "(...) conheceu / A dor Satã." ("(...) then Satan first knew pain") (*Ibid.*, p. 426-427).

"Iniciadas então em medo e dor / Em fuga vil, presentes a tal mal / Por pecado ou motim, 'té àquela hora / Não sujeitos à dor, à fuga, ao medo" ("Then first with fear surprised and sense of pain / Fled ignominious, to such evil brought / By sin of disobedience, till that hour / Not liable to fear or flight or pain."). (*Ibid.*, p. 434-435).

¹⁴⁷ *Ibid.*, p.474-475.

¹⁴⁸ "Die he or justice must" (*Ibid.*, p. 204).

¹⁴⁹ Cf. APÊNDICE J – O mito trágico de Ricœur e a culpa divina em *Paraíso Perdido*.

Veja-se, por exemplo, o fato de que, no poema de Milton, a justiça divina é questionada pela primeira figura feminina da narrativa, que é Pecado. Ao conspirar contra Deus, Satã gera Pecado, que, após a batalha do céu, cai juntamente com os anjos rebeldes. Satã encontra-a irreconhecível no portão do inferno, na companhia de Morte.¹⁵⁰ Pecado, então, apazigua o atrito entre Satã e Morte, chamando a atenção dos dois para seu verdadeiro inimigo, que é Deus. A respeito deste último, ela diz: "Quem se senta no Céu e ri demente / E a ti te fez laçao, a cumprir / As leis da raiva, que é p'ra si justiça, / Raiva que a ambos há de destruir".¹⁵¹ Assim, ao dizer desdenhosamente que Deus acredita que Sua cólera seja justiça, Pecado parece sugerir que Ele não pode ser justo ao mesmo tempo em que age com fúria. Ela associa, assim, a justiça ao bem e a violência ao mal. A representação de Pecado parece estar no meio do caminho de uma figura rebelde contra o Deus vingativo do antigo testamento e uma figura persistentemente transgressora, produzindo ambiguidade na representação do mal. Ainda, a violência da punição é ao mesmo tempo justificada na ótica de Deus, mas ressentida pelos seres infernais e também por Adão, este último, apenas por um período de tempo.¹⁵² Conforme o mal que vinga outro mal é assimilado e compreendido, a força da punição gera desgosto, de modo que tal postura é associada a um Deus rancoroso e não misericordioso. Portanto, a justiça de Deus é para eles uma manifestação do mal e não do bem. Tal perspectiva ultrapassa as páginas do poema e manifesta-se nas leituras simpatizantes à ideologia transgressora de Satã, as quais apoiam o espírito de rebeldia e justificam tal desobediência na leitura do poema que enxerga irracionalidade nas leis de Deus.¹⁵³

Não é de se espantar que a simpatia por parte do leitor moderno seja reservada mais intensamente a Satã do que a Eva, que afinal se submete a Deus, de modo que é vista como superior a Satã na perspectiva religiosa do poema, mas não aos olhos dos leitores afeitos pela rebeldia do anjo caído. Eva causa a queda do Homem, mas se arrepende e se submete às leis do céu, de modo que sua submissão quebra o encanto de tal forma que não se torna heroína do inferno e tampouco do céu. Contudo, dadas as formas de representação do mal, Eva também está sujeita a interpretações. Veja-se por exemplo como um autor gnóstico contemporâneo fez

¹⁵⁰ Em *Paraíso Perdido*, Morte é filho de Pecado e Satã. Apesar de ter nascido no inferno, Morte foi concebido no céu.

¹⁵¹ "For him who sits above and laughs the while / At thee ordained his drudge, to execute / Whate'ever his wrath, which he calls justice, bids, / His wrath which one day will destroy ye both" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 162-163).

¹⁵² Antes de assumir a culpa pelo mal, Adão se ressentido com Deus, culpando-o por tê-lo criado e questionando sua punição, além de afirmar em relação a Deus: "Obscura / Parece essa justiça" ("Inexplicable / Thy justice seems") (*Ibid.*, p. 734-735).

¹⁵³ Cf. APÊNDICE K – Leituras acerca do Satã de Milton.

de Eva sua protagonista. Philip Pullman, autor da trilogia *His Dark Materials*,¹⁵⁴ publicada entre 1995 e 2000, não reconta a história bíblica do Éden da forma como faz Milton, mas reinterpreta certos aspectos da narrativa de *Paraíso Perdido* tomando o lado de Satã, ou melhor, da Eva insubmissa de antes da queda. Na trilogia, Deus é um tirano cuja destruição, de Sua Pessoa e da Igreja, resultaria no fim do verdadeiro mal, uma vez que a humanidade se tornaria livre enquanto vivesse e poderia se desprender do peso da vida eterna, deixando de existir no além, após partir do único paraíso possível, que é o mundo terreno. A protagonista da história, Lyra, faz o papel de uma segunda Eva, responsável pela libertação da humanidade, a qual estava destinada a uma eternidade de sofrimento. Os anjos caídos, por sua vez, são retratados como seres do bem que se revoltaram contra a tirania de um falso Criador.

Na narrativa de Pullman, a autoridade divina é questionada a partir do próprio estatuto de Deus como o criador de todas as coisas. Invalidação essa que pode ter sido inspirada nos pensamentos do Satã de Milton. O germe da heresia já está em Milton, embora esteja "neutralizado" enquanto palavras proferidas por Satã, isto é, os significados maléficis incutidos ali, justamente, assumem outro teor, já que Milton os leva à tona por meio de um personagem condenado. Em *Paraíso Perdido*, ao incitar revolta entre os anjos, Satã encontra apenas oposição por parte de Abdiel entre os que tenta persuadir a se rebelarem contra Deus e o Filho recém ungido. Abdiel confronta Satã dizendo-lhe que foi Deus, através do Filho, que o criou. Incrédulo, Satã questiona se teria sido Deus de fato o criador de todas as coisas. Em resposta a Abdiel, ele diz:

**Que somos criação dizes? E obra
De subalternas mãos, adjudicada
Ao Filho p'lo Pai? Estranha tese e nova!
Doutrina decorada se estudada!**
**Quem viu tal criação? Recordas tu
O molde, quando o oleiro pôs o barro?**
Não sei de ser em tempos quem não sou,
Nem de alguém a mim prévio, **autogênitos**
Do nosso próprio viço, quando o curso
Fatal fechou a esfera, sazonado
Parto do Céu natal, filhos etéreos.

¹⁵⁴ PULLMAN, Philip. *His Dark Materials: Northern Lights, The Subtle Knife, The Amber Spyglass*. Londres: Scholastic Children's Books, 2008.

O título dessa série de livros foi retirada do Livro II de *Paraíso Perdido* no momento em que Satã contempla o abismo do caos antes de ter que atravessá-lo: "Adentro do áspero abismo, O ventre natural, quem sabe a tumba De nem terra, nem mar, nem fogo, Mas destes na prenhez dos pais causais Siameses, e que assim hão de lutar Até que o criador ordene enfim **Seus fuscoss materiais** a dar mais mundos" ("Into this wild Abyss / The womb of Nature, and perhaps her grave, / Of neither sea, nor shore, nor air, nor fire, / But all these in their pregnant causes mixed / Confusedly, and which thus must ever fight, / Unless the Almighty Maker them ordain / **His dark materials** to create more worlds") (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 174-175).

Nosso poder nosso é, a nossa destra
 Ensinar-nos-á feitos mais heroicos,
 Provando quem é quem: verás então
 Se avançamos p'ra assédio de orações,
 Ou se o trono do altíssimo cingimo-lo
 E a sítio nos cingimos. Estas novas,
 Este relato ao rei ungido leva.
 Voa, antes que o mal te roube o arroubo.¹⁵⁵

Assim, Satã apoia-se no fato de que nenhum ser é capaz de recordar o próprio nascimento para questionar a Deus¹⁵⁶ e para afirmar que ele próprio é o único autor de seu poder. O mal em Satã está no orgulho e na sua convicção de superioridade como um ser autossuficiente, autocriado e que pode ter posse do conhecimento, de forma a dispor de uma justificativa para seguir suas próprias diretrizes, diferentemente do que é expresso pelas leis do Pai e do Filho, que são o verdadeiro bem e a origem de todas as coisas no poema. Em *His dark materials*, Pullman faz da visão de Satã a respeito da criação a verdade da sua narrativa. Além de antagonizar Deus e a Igreja, o autor parece se aproveitar do mistério do momento da criação para determinar que Deus teria sido apenas o primeiro anjo e não o criador. Um dos anjos rebeldes da sua narrativa diz:

A Autoridade, Deus, o Criador, o Senhor, Javé, El, Adonai, o Rei, o Pai, o Todo-Poderoso, esses foram todos os nomes que deu a si mesmo. Ele nunca fora o criador. Era um anjo como nós – o primeiro anjo, é verdade, o mais poderoso, mas foi formado do Pó como nós somos, e Pó é apenas um nome para o que acontece quando a matéria começa a entender a si mesma. E o Pó é formado. Os primeiros anjos se condensaram do Pó, e a Autoridade foi o primeiro de todos. Ele disse aos que vieram depois que ele os criou, mas era uma mentira.¹⁵⁷

¹⁵⁵ "That we were formed then sayst thou? And the work / Of secondary hands, by task transferred / From Father to his Son? Strange point and new! / Doctrine which we would know whence learned: who saw / When this creation was? Rememberst thou / Thy making, while the maker gave thee being? / We know no time when we were not as now; / Know none before us, self-begot, self-raised / By our own quickening power, when fatal course / Had circled his full orb, the birth mature / Of this our native heaven, ethereal sons. / Our puissance is our own, our own right hand / Shall teach us highest deeds, by proof to try / Who is our equal: then thou shalt behold / Whether by supplication we intend / Address, and to begirt the almighty throne / Beseeching or besieging. This report, / These tidings carry to the anointed king; / And fly, ere evil intercept thy flight." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 396-399).

¹⁵⁶ No Livro VIII de *Paraíso Perdido*, a ideia de que ninguém se lembra da própria criação é brevemente retomada quando Adão relata partes da sua criação para Rafael, mas começa dizendo: "Difícil é ao homem sua gênese / Contar; pois sabe alguém a própria gênese?" ("For man to tell how human life began / Is hard; for who himself beginning knew?") (*Ibid.*, p. 550-551). Para mais, a ideia de lembrar a origem faz parte de um projeto de conhecimento que é próprio do mito órfico, o qual é exposto por Ricœur em *A simbólica do mal*.

¹⁵⁷ "The Authority, God, the Creator, the Lord, Yahweh, El, Adonai, the King, the Father, the Almighty, those were all names he gave himself. He was never the creator. He was an angel like ourselves – the first angel, true, the most powerful, but he was formed of Dust as we are, and the Dust is only a name for what happens when matter begins to understand itself, and Dust is formed. The first angels condensed out of Dust, and the Authority was the first of all. He told those who came after him that he created them, but it was a lie." (PULLMAN, Philip. *The Amber Spyglass*. London: Scholastic, 2000, p. 622. Tradução nossa).

O Deus de Pullman, ainda que seja desmascarado como um anjo e não um deus que cria todas as coisas, atua como predestinador de todos os seres humanos ao impedir que as almas se libertem após a morte. Essa falsa deidade é, em si, uma vez que carrega a ideia de divindade e religião, a representação do mal. Na visão contemporânea do autor, a religião é um empecilho à vida. Assim sendo, sua trilogia reflete esse pensamento e trata a morte de Deus como um modo de acabar com o mal da opressão. Philip Pullman representa a massa de leitores seduzidos pelos discursos do Satã de Milton. Pode-se dizer que *His Dark Materials*, sem nunca mencioná-lo, assume o anjo rebelde como o verdadeiro herói e defensor da liberdade, que, nesse caso, é sinônimo de bem.¹⁵⁸ Em *Paraíso Perdido*, por sua vez, lança-se mão de certos recursos numa aparente tentativa de tornar o mal inimputável a Deus. O livre arbítrio e a *felix culpa*, por exemplo, são apelos os quais espera-se serem suficientes para que se possa livrar Deus de tal responsabilidade. Entretanto, Philip Pullman é apenas um dos que se aproveitaram do espaço interpretativo do poema para tecer uma visão herege ou contrária à de Milton, tal como fez o próprio William Blake. De uma forma ou de outra, analisando do ponto de vista do destino moderno que toma o poema de Milton, as questões de coerência teológica passarão ao segundo plano em relação à potência de representação do mal.

Uma vez que analisar o mal significa analisar o símbolo do mal – como exposto por Ricœur em *A Simbólica do Mal* –, o leitor, por meio da interpretação, está envolvido nessa simbolização. Dessa forma, Milton não escapa de retratar mais do que apenas sua lógica do mal em função do bem. O espírito do leitor que naturalmente anseia pela elevação que o céu proporciona, sofre com os anseios de Satã pela liberdade e a busca pelo céu. A propósito, em *A literatura e o mal*, Georges Bataille estabelece que a liberdade é da ordem do mal. Ele diz: "O lado do Bem é aquele da submissão, da obediência. A liberdade é sempre uma abertura à revolta, e o Bem está ligado ao caráter fechado da regra".¹⁵⁹ Por esse motivo, o que é o mal em *Paraíso Perdido* não é necessariamente condenável pelos leitores modernos afastados da

¹⁵⁸ Uma das adaptações cinematográficas de *His dark materials*, lançada em 2007, foi condenada pela Igreja Católica no jornal oficial do Vaticano. Uma das críticas da "fantasia gnóstica" dizia que "no mundo de Pullman, a esperança simplesmente não existe porque não há salvação, mas apenas capacidade pessoal e individualista de controlar a situação e dominar os acontecimentos" ("In Pullman's world, hope simply does not exist, because there is no salvation but only personal, individualistic capacity to control the situation and dominate events") (Mail online. *Vatican slams blockbuster The Golden Compass as 'anti-Christian'*. Disponível em: <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-503462/Vatican-slams-blockbuster-The-Golden-Compass-anti-Christian.html>>. Acesso em: 09 out. 2022. Tradução nossa.).

¹⁵⁹ BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica Editora, 2015, p. 189.

ortodoxia cristã. Um leitor desinteressado por justificar a Deus, como fez Milton, pode ser tão abertamente fascinado por Satã quanto Philip Pullman.

Mais do que isso, o leitor, religioso ou não, está sujeito à armadilha que o faz habitar no "inferno teológico" do poema. Primeiramente, o céu é símbolo poético da liberdade, isto é, ele representa a liberdade não por ser a morada de Deus, mas porque o céu é o lugar poético do ser liberto, como apontou Gaston Bachelard.¹⁶⁰ Assim, a busca pelo céu, dado seu teor poético e imaginativo antes de teológico, pertence inerentemente ao leitor, que nunca chegará ao céu de *Paraíso Perdido*, narrativa em que a busca pela liberdade resulta no inferno, atribuído a prisioneiros da falsa liberdade. Todavia, ao leitor de poesia não caberia, pois, nenhum outro lugar a não ser a própria região infernal. A respeito da associação entre o mal, a liberdade e a literatura, William Blake afirma que até mesmo Milton estava do lado de Satã: “A razão pela qual Milton escreveu em grilhões quando falou sobre anjos e Deus, e em liberdade quando falou sobre demônios e o inferno, é porque ele era um verdadeiro poeta e partidário do diabo sem o saber”.¹⁶¹

Em outras palavras, Milton escolhe o meio poético como capaz de alcançar a tarefa de esclarecer a causa do nosso sofrimento. Contudo, a transgressão em nome da liberdade – sobretudo a liberdade de conhecer – mostrou-se mais apta a se traduzir positivamente na poesia e na literatura em geral do que na teologia, de modo que ao Satã de Milton foi mais atribuída a posição de um fascinante herói do que a qualquer outro personagem do poema. Nesse aspecto, Bataille pode nos esclarecer, pois, para ele, a literatura deve ser a literatura do mal, isto é, da liberdade de transgressão. Essa tese justifica a inversão de papéis entre Satã, admirado pela desobediência da revolta, e Deus, possivelmente mal compreendido no mundo contemporâneo e a quem recai todo o julgamento do leitor fascinado pelo mal.

Ainda nessa linha, os dois últimos cantos de *Paraíso Perdido* – Livros XI e XII – não se encontram entre os mais distintos ou favoritos entre os leitores. Uma das teorias do porquê dessa insatisfação quanto ao final do poema é de John Rogers que afirma serem esses capítulos decepcionantes por uma questão de estilo, uma vez que o poema passa a apresentar um tom didático, além do próprio conteúdo narrado.¹⁶² Ainda, apesar de esses capítulos conterem imagens poéticas admiráveis, elas estão ligadas a um contexto bíblico e adâmico,

¹⁶⁰ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

¹⁶¹ "The reason Milton wrote in fetters when he wrote of Angels & God, and at liberty when he wrote of Devils & Hell, is because he was a true Poet and of the Devil's party without knowing it." (BLAKE, William. *The Marriage of Heaven and Hell (A song of Liberty)*. Londres: Bernard Quaritch, 1868, p. 6. Tradução nossa).

¹⁶² ROGERS, John. *Milton*. Aula transcrita. New Haven: University of Yale. 2007. Disponível em: <<https://oyc.yale.edu/english/engl-220>>. Acesso em 14 jan. 2021.

quase destituído de elementos cósmicos ou gnósticos, e sobretudo da representação do mal vívido da transgressão. Dessa forma, o desapego do leitor encontra uma provável explicação na tese de Bataille a respeito do fascínio pelo mal.

À vista disso, pode-se observar que a abertura do Livro XI apresenta de imediato o tom de submissão ao apresentar Adão e Eva em oração após se arrependem e assumirem a culpa pela queda. Ao final do Livro XII, Adão é confortado com a futura vinda do Filho para salvar a humanidade e com a misericórdia de Deus em relação àqueles que obedecem. Além disso, a maior parte dos dois últimos livros do poema narra os desdobramentos dos acontecimentos do livro de Gênesis, as consequências do mal e o sofrimento da humanidade. No entanto, o retrato do mal é essencialmente distinto daquele representado anteriormente no poema. Nos Livros XI e XII, o mal aparece apenas na forma de punição divina contra atos de desobediência dos Homens, que são narrados superficialmente. Ali, não mais se encontra o mal em nome da liberdade e da insubordinação, tema anterior do livro, creditado especialmente à Satã. Por conseguinte, a atmosfera da narrativa não é mais o encantamento pela transgressão e o desejo de liberdade, mas sim o completo estado de submissão de Adão e de Eva, numa empreitada de "retorno à ortodoxia".

No desfecho do poema, o anjo Miguel narra a Adão os acontecimentos do futuro e a salvação por meio do sacrifício de Jesus. Esse é um momento do qual Eva nem ao menos pôde participar e que retrata o comportamento submisso de Adão. Este último, por sua vez, ouve passivamente tudo o que acontecerá com a sua descendência desobediente e como viverão em sofrimento por conta da punição por terem comido o fruto proibido. Em seguida, Adão e Eva deixam o Éden consentidamente e resignados com seus castigos. Apesar de as últimas falas de Miguel expressarem otimismo forçado e esperança com a vida após a morte,¹⁶³ algo possibilitado pelo Filho, ali se exprime também um aspecto taciturno e infeliz, relacionado à resignação diante da perda do paraíso.

Desse modo, o final do poema narra prevalentemente o sofrimento humano, a esperança e a promessa feita aos obedientes. O mal transgressor, por sua parte, fica relegado a um segundo plano. Após a expulsão do jardim do Éden, a resignação do casal dá fim à narrativa, inversamente ao modo como a irresignação de Satã após ser expulso do céu deu

¹⁶³ C. A. Moore compara o final otimista de *Paraíso Perdido* com o final do drama *Adamus Exul* de Grotius, que atuou como inspiração para Milton. Moore diz "As linhas finais de *Paraíso Perdido* são muito semelhantes, provavelmente não por acaso, mas a semelhança geral enfatiza a única diferença notável. A tragédia de Grotius, confinando-se ao Antigo Testamento, dispensa Adão com uma pergunta sem esperança. O épico cristão de Milton forneceu ao primeiro homem a resposta que ele procurava." (MOORE, C. A. *The Conclusion of Paradise Lost*. PMLA, vol. 36, n. 1, 1921, p. 1-34. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/457261>>. Acesso em 30 set. 2022. p.34. Tradução nossa).

início ao poema. A partir disso, podemos perceber como o estímulo poético e o potencial simbólico do mal em *Paraíso Perdido* são alimentados com a figura de Satã. Desta forma, o poema perde, junto com a liberdade satânica, o seu vigor literário.

Em meio à batalha no céu, Satã diz ao príncipe dos anjos:

(...) Err not that so shall end
 The strife which thou callst evil, but we style
 The strife of glory: which we mean to win,
 Or turn this heaven itself into hell
 Thou fablest, here however to dwell free,
 If not to reign (...)¹⁶⁴

Na citação acima está contida a busca pela liberdade, mas principalmente a subversão dos valores do céu em função da elevação, que é o verdadeiro sentido da liberdade satânica, direção pela qual os rebeldes se orientam. O mal, visto que depende do leitor para completar o trabalho de simbolização, está sempre gerando discórdia e se opondo a si mesmo. Como o poema de Milton e sua recepção provaram, não podemos atribuir à ideia do mal uma definição universal – nem mesmo dentro de uma única narrativa –, em virtude de preservar a sua capacidade simbólica. A dificuldade de sanar contradições a respeito do mal em *Paraíso Perdido* – que falha em impor sua própria visão do mal, uma vez que cria involuntariamente um culto a Satã – é também o conflito imortal do funcionamento e da origem do mal.

¹⁶⁴ "Não penses que assim acabará a luta que chamas de mal, mas nós chamamos luta da glória: que pretendemos vencer, ou transformar o próprio céu no inferno que inventastes. Aqui, no entanto, viveremos livres, se não reinarmos." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 424. Tradução nossa).

2.2. O príncipe do ar

Em *Paraíso Perdido*, a revolta liderada por Satã contra Deus e o Filho consiste na primeira expressão do mal conhecida no céu. Para além da origem do mal humano, como relatado na história do Éden, há ainda outra narrativa de cunho mitológico descrita no poema de Milton e anterior à transgressão de Adão e Eva. A história dos anjos caídos, longe de ter sido inventada por Milton, foi, no entanto, por ele articulada junto à história hebraica do Gênesis em sua obra poética. No Livro V, Rafael narra a Adão os acontecimentos dessa guerra que resultaram na queda de Satã e de um terço dos anjos.¹⁶⁵ O conflito teve início, contudo, com o unguimento do Filho por Deus, o qual ordenara a todos os anjos do céu que adorassem ao Filho. A partir disso, Rafael dá início ao relato:

Como agora não era a terra, e árido
Rei, o Caos, as moções aos céus regia
E o eixo à terra, quando num tal dia
(...)
Do Céu o ano magno, hostes de anjos
Intimadas por voz imperial,
Imensos ante o trono onipotente,
Dos confins do Céu logo apareceram (...).¹⁶⁶

O *ano magno* ao qual Rafael se refere é o ano platônico, que, na língua inglesa, é também chamado de *great year*, tal como Milton escreve originalmente em seu poema. Essa denominação refere-se ao ciclo completo da precessão dos equinócios, isto é, ao período de tempo necessário para que os planetas e as estrelas fixas completem um ciclo e voltem para a configuração inicial.¹⁶⁷ No poema, o *ano magno* simboliza um novo ciclo dos astros e indica um tempo inaugural, que, não por acaso, é também o momento em que o Filho é ungido. O caráter em certa medida cíclico da história cósmica narrada em *Paraíso Perdido* é aqui anunciado a partir da consagração do Filho. Esse último é a representação do bem, que, por sua vez, é o princípio da criação de Deus e o princípio que guiará a história dos Homens no poema. Esse ciclo, iniciado com o apontamento do Filho como autoridade equipotente ao divino, terá fim – como indica o próprio Deus no decorrer do poema – em um contexto semelhante a esse anterior à revolta, isto é, com o domínio único do bem no céu.

¹⁶⁵ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 378-379.

¹⁶⁶ "As yet this world was not, and Chaos wild / Reign'd where these heavens now roll, where earth now rests / Upon her centre poised, when on a day (...)/ As heaven's great year brings forth, the empyreal host / Of angels by imperial summons called, / Innumerable before the almighty's throne / Forthwith from all the ends of heaven appeared" (*Ibid.*, p. 378-381).

¹⁶⁷ Esse período leva cerca de 25.800 anos. (Platonic year. *Oxford Reference*. Disponível em: <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100331517>>. Acesso em 18 abr. 2023).

Com efeito, a menção ao caos na fala de Rafael remete aos mitos da criação,¹⁶⁸ os quais possuem em si uma orientação cíclica. Dessa forma, o aspecto mitológico da narrativa cósmica de *Paraíso Perdido* marcado pela presença desse caos traz potencialmente traços de um tempo de caráter cíclico, em contraste com a ordem cronológica histórica do cristianismo. Como indica Ricœur, no mito da criação há uma luta entre forças, as quais não são divindades ou seres humanos, mas sim representações do caos e da ordem. Apesar de a Bíblia hebraica fazer menção a um abismo inicial e a águas originárias, esses elementos caóticos são passivos, de modo que a criação do mundo em Gênesis 1 ocorre sem resistência de força alguma. Em *Paraíso Perdido*, por outro lado, Milton apresenta mais do que as águas inócuas de Gênesis 1,2. Apesar de não ser ativamente uma ameaça – já que o poder de Deus é inigualável –, o caos mostra-se como um perigo vivo e pensante, o qual atinge aqueles afastados de Deus, em função da sua natureza desordenada que se opõe à criação. Para mais, o abismo de Milton abarca a matéria a partir da qual Deus cria seus mundos, é também a localização do inferno e contém até mesmo uma personificação de si mesmo. Dessa forma, há no poema a existência de um caos cuja representação abrange características do Gênesis, dos mitos da criação e ainda da imaginação do autor.

Apesar de a narrativa abordar diretamente Deus e o Filho – representações essas que já são em diversos aspectos heréticas, como a já mencionada fala do Deus de Milton –, estamos aqui mais uma vez afastados da ortodoxia cristã. No poema, após todos os seres celestes estarem reunidos, Deus diz, marcando o início de um ciclo:

Ouvi-me anjos, da luz prole, potências,
 Virtudes, possessões, tronos, domínios,
 O decreto, por meu irrevogável,
 Hoje concebi quem meu unigênito
 Declaro, e aqui neste sacro monte
 O ungi, a quem agora à minha destra
 Contemplais; por cabeça vos decreto;
 E todo o joelho o Céu há-de dobrar
 Ante ele, confessando-o Senhor.
 Sob o seu vice-reino, digo-o, quero-vos
 Unos como uma alma só, p'ra sempre
 Felizes: quem lhe negue a obediência
 A mim a nega, rompe união, e um dia
 Expulso de Deus, da santa visão, cai
 Às trevas exteriores, no abismo,
 Seu lar sem redenção nem fim p'ra dores."¹⁶⁹

¹⁶⁸ Como a *Epopéia de Gilgamesh* e o mito babilônico da criação, *Enuma Elish*, o qual foi descoberto por Austen Henry Layard em 1849 e publicado por George Smith em 1876.

¹⁶⁹ "Hear all ye angels, progeny of light, / Thrones, dominations, principedoms, virtues, powers, / Hear my decree, which unrevoked shall stand. / This day I have begot whom I declare / My only Son, and on this holy hill / Him have anointed, whom ye now behold / At my right hand; your head I him appoint; / And by myself have sworn to him shall bow / All knees in heaven, and shall confess him Lord: /

Tal decreto divino é cronologicamente o primeiro acontecimento entre todos os descritos em *Paraíso Perdido*, apesar de não dar início ao poema. Ademais, pouco sabemos sobre quaisquer acontecimentos anteriores à unção do Filho, exceto que Deus teria criado a Satã e a todas as coisas *por meio* do Filho, segundo o que diz o anjo Abdiel.¹⁷⁰ Após a fala de Deus, os anjos rejubilam-se em festa. À meia-noite, contudo, pouco após o ungimento do Filho frente a todos os anjos, Satã exprime suas primeiras palavras profanas. Rafael continua o relato:

Satã, seu nome agora, que o de outrora
 Já não se ouve no Céu, se não primeiro
 Entre arcanjos primeiros, não menor
 Em favor e eminência; este em cólera,
 De Deus odiando o Filho, nesse dia
 Honrado pelo Pai, e proclamado
 Rei Messias ungido, não conteve
 Na altivez tal visão, e achou-se leso.
 (...) e ao seu subordinado
 Acordando-o, falou-lhe em confiança.
 Dormes caro parceiro, pode pálpebras
 Cerrar-te o sono? De ontem o decreto
 Já te esquece, que os lábios do altíssimo
 Ainda mal deixou?
 (...) **Novas leis vês;**
Novas leis do rei, novos fins na grei
 Devem causar, conselhos que discutam
 O curso do debate; mas aqui
 Falar não é prudente. Das miríades
 Que chefiados reúne os principais;
 (...) p'ra arranjarmos
 Entretém bem à altura do Messias,
 Grande rei, e os seus novos mandamentos,
 Que veloz não olhando a hierarquias
 Quer passar triunfante, e dele as leis.¹⁷¹

Under his great vicegerent reign abide / United as one individual soul / For ever happy: him who disobeys / Me disobeys, breaks union, and that day / Cast out from God and blessed vision, falls / Into utter darkness, deep engulfed, his place / Ordained without redemption, without end." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 380-383).

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 396-397.

¹⁷¹ "Satan, so call him now, his former name / Is heard no more in heaven; he of the first, / If not the first archangel, great in power, / In favour and pre-eminence, yet fraught / With envy against the Son of God, that day / Honoured by his great Father, and proclaimed / Messiah king anointed, could not bear / Through pride that sight, and thought himself impaired. / (...) and his next subordinate / Awak'ning, thus to him in secret spake. / Sleepst thou companion dear, what sleep can close / Thy eyelids? And rememberst what decree / Of yesterday, so late hath passed the lips / Of heaven's almighty? / (...) New laws thou seest imposed; / New laws from him who reigns, new minds may raise / In us who serve, new counsels, to debate / What doubtful may ensue, more in this place / To utter is not safe. Assemble thou / Of all those myriads which we lead the chief; / (...) to prepare / Fit entertainment to receive our king / The great Messiah, and his new commands, Who speedily through all the hierarchies / Intends to pass triumphant, and give laws." (*Ibid.*, p. 384-387).

Como está expresso na citação acima, Satã identifica a unção do Filho como sendo a instituição de "novas leis". Essas leis não possuem decretos que são precisamente esclarecidos pelo poema, mas parecem remeter à sujeição cristã das leis do judaísmo – prescritas na Torá – pela "nova lei", de Jesus Cristo, como anunciado no Novo Testamento.¹⁷² Em *Paraíso Perdido*, essa transformação – que aparece historicamente na fundação da religião cristã – expõe a dificuldade da narrativa de fazer coincidir uma cronologia humana e uma temporalidade divina. Isso, pois, entre o ungimento do Filho no tempo divino e a encarnação de Jesus, que dá início ao cristianismo no tempo histórico, há uma ordem de causalidade. A saber, a exaltação do Filho provocou a revolta de Satã, que, por sua vez, levou a humanidade a pecar, ocasionando, assim, o início da história humana, a qual receberá a encarnação de Jesus, marcando o antes e o depois do Deus do Antigo testamento para o Deus cristão. Assim, a cerimônia do poema em que Deus declara o Filho como Seu igual consiste em uma representação simbólica e poética que espelha o nascimento do cristianismo, mas não consiste em uma reflexão teológica.

Ainda na mesma linha, Milton reconhece no decorrer do poema o fato de o Deus cristão ser não corpóreo e *absconditus* ao narrar o Filho ocupando alguns dos espaços que na Bíblia hebraica são tomados por Deus. Um exemplo dessa substituição se dá no Livro X em que o Filho aparece para Adão e Eva no jardim do Éden, ao invés de Deus, a fim de sentenciá-los por terem transgredido. Da mesma forma, no poema, como em João 1:1-4,¹⁷³ o Filho está presente com Deus desde o início da criação de todas as coisas. No entanto, o Miguel de Milton afirma que as leis serão ordenadas aos hebreus pelo próprio Deus, e não pelo Filho.¹⁷⁴ Tal, porque, para além de que seria mais complexo justificar uma troca de Deus pelo Filho na história humana narrada na Bíblia hebraica do que foi fazer essa substituição nas narrativas mitológicas da criação e do Éden, o fato é que a encarnação de Cristo deve ser honrada como marco e revelação da nova lei do cristianismo, a lei do amor,¹⁷⁵ a qual subjuga

¹⁷² Como em Gálatas 3,13.

¹⁷³ "No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus. Ele estava no princípio com Deus. Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez. Nele estava a vida, e a vida era a luz dos homens". (BÍBLIA. português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/jo/1>>. Acesso em 09 nov. 2022).

¹⁷⁴ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 844.

¹⁷⁵ João 13:34: "Um novo mandamento vos dou: Que vos ameis uns aos outros; como eu vos amei a vós, que também vós uns aos outros vos ameis." (*Op. cit.*).

Marcos 12:30-31: "Amarás, pois, o Senhor teu Deus de todo o teu coração, e de toda a tua alma, e de todo o teu entendimento, e de todas as tuas forças; este é o primeiro mandamento. E o segundo, semelhante a este, é: Amarás o teu próximo como a ti mesmo." (*Idem.*).

No Novo Testamento, esse amor deve ser estendido até mesmo aos inimigos (Mateus 5:43-48; Lucas 6:35).

as leis dos hebreus. Desse modo, no poema, fora do tempo mitológico, o Filho só pode aparecer aos homens após a sua encarnação no corpo de Jesus.

Em *Paraíso Perdido*, ao ungir o Filho, Deus está declarando uma preferência de valor ético pelo que podemos chamar de *bem*. O Filho, tanto para o cristianismo quanto para o poema, representa a lei cristã do amor, que chega para subjugar uma ordem anterior, que não representa o mal, mas que está fora dos padrões do bem do cristianismo de Milton. Contudo, tendo em mente que é preciso um interdito para que haja transgressão, no poema, a unção do Filho cria uma dualidade: a preferência pelo bem predispõe o mal à medida que faz crescer em Satã o sentimento de revolta. Para Satã, que ocupava a posição do anjo mais alto,¹⁷⁶ o ungimento do Filho representa o seu rebaixamento na hierarquia celeste. No poema, o Filho é chamado de "His only Son"¹⁷⁷ ("Seu único Filho") e "accepted Son" ("Filho aceito").¹⁷⁸ Essas denominações parecem contrastar com o filho rejeitado, Satã, o qual fora o anjo mais alto até a unção do Filho. Ainda, impõe-se a questão: o que significa ser o anjo mais alto senão ter sido um dia *aceito* e ter sido o ser mais próximo a Deus? A partir disso, no momento em que Deus anuncia sua predileção pelo Filho, Satã prontamente – e talvez instintivamente, dado que o Filho e Satã possuem naturezas contrárias – assume a sua posição como rebelde.¹⁷⁹ O mal aqui se dá, portanto, como figura de uma rivalidade quase fraterna.

Dessa forma, o que move o ciclo apresentado na narrativa é o relacionamento entre Deus, o Filho e Satã. A Santíssima Trindade – a qual, enquanto conceito, não aparece nos textos bíblicos e também não se trata de uma doutrina unanimemente definida e teorizada na teologia cristã – está quase apagada em *Paraíso Perdido*. Não há, na narrativa, uma dinâmica significativa entre Deus, Filho e Espírito Santo. O poema antes desenvolve uma antitrindade, com Satã, Morte e Pecado do que a Santíssima Trindade cristã. O Espírito Santo, efetivamente, é pouquíssimo mencionado, apesar de se fazer presente de uma forma ou de outra em determinadas instâncias.¹⁸⁰ Sobretudo, não obstante, a tríade de maior importância, a

¹⁷⁶ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 194, 486.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 194, 380.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 762.

¹⁷⁹ Deus afirma no Livro X que Satã, na serpente, é mau por natureza ("vitiated in nature"). (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 686. Edição bilíngue).

Ainda, a questão da natureza de Satã traz uma contradição, já que a responsabilidade pela natureza de um ser é do criador e não da criatura, de modo que, sendo sua natureza inata e imutável, Satã não seria capaz de escolher o bem se assim desejasse, de tal maneira que não poderia ser completamente responsável pelo mal que pratica. Dessa forma, coloca-se também em questão se Satã teria ou não livre arbítrio.

¹⁸⁰ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 218, 864, 866.

qual move a narrativa e serve uma função ética da existência do bem e do mal, é aquela que envolve Deus, Filho e Satã.¹⁸¹ Uma vez que a ética pressupõe uma escolha, Deus é o sumo árbitro. O Filho, por sua vez, é a representação do bem. O Filho é responsável pelo bem da criação, assim como é aquele que convence Deus a realizar o bem, tal como perdoar Adão e Eva pelo pecado e livrá-los da morte. Por sinal, o Filho é a escolha de Deus na medida em que ele é o princípio sobre o qual Seus mundos são criados e regidos. Justamente por isso, o Filho esteve presente na criação de todas as coisas. Satã, por sua vez, introduz o elemento adverso, que é o mal. Ainda que indesejado pelo Pai e pelo Filho, o primeiro transgressor, outrora o mais alto anjo no céu, mesmo que expulso da criação, continua a influenciá-la grandemente. As forças representadas por Deus e pelo caos são originárias e existem na eternidade. Já o Filho e Satã são o conflito entre o bem e o mal, que existe no ciclo anunciado pelas novas leis.

O caos de Milton é um lugar não apenas sobre o qual Deus possui total controle, como também é Seu armazém e Seu lugar de recalque. Além de conter os elementos a serem usados na construção dos Seus mundos, no caos é posicionado o inferno, para onde são enviados os opositores da lei de Deus, tal como Satã e os anjos rebeldes. Isso, pois, o caos de Milton está além dos mundos criados de Deus, de modo que guarda também o que não convém à Sua criação boa e perfeita. Satã, exilado da criação, é expulso do reino do céu e relegado ao meio do caos. Mais do que isso, o inferno, morada de todo o mal – o qual é contrário ao princípio da criação –, existirá, pela simbologia ricœuriana da mancha,¹⁸² apenas no meio da desordem do caos, tal como se não fizesse parte ou fosse fruto da criação de Deus. Assim, o poema retrata de certa forma uma psicologia de Deus cuja infinita bondade significa exilar uma parte de si no lugar mais baixo da Sua criação. Paralelamente, devemos lembrar que os anjos rebeldes, ainda que caídos, são celestes por nascença. Satã, líder dos transgressores e autor do mal, fora uma vez o ser mais alto na hierarquia do céu. Nesse contexto, a jornada de Satã em *Paraíso Perdido* será aquela marcada pela sua relação partida com Deus, a qual suscita seus discursos de angústia, seu sentimento de aprisionamento e o desejo de retorno ao céu. Satã busca no curso do poema uma liberdade inalcançável e agoniza por conta da paz que lhe é negada em razão do seu próprio estatuto de pecador. Sua busca pela liberdade em relação a Deus e ao Filho é o impulso para o mal que faz e a causa do mal que sofre.

Dessa forma, no fundo das ações, das emoções e até mesmo das imagens poéticas relacionadas a Satã, estão o ódio e o rancor que o anjo caído sente por Deus e pelo Filho. No início do Livro IV, Satã expressa sua dor em relação ao seu afastamento do céu e diz: "(...) e uso o nome,

¹⁸¹ Cf. APÊNDICE L – Satã e o número três.

¹⁸² Cf. Capítulo 3 - Símbolos coletivos e narrativas míticas: o mal sem racionalização.

/ Ó sol, p'ra te dizer como te odeio / Os raios que me lembram de que alturas / Cai".¹⁸³ Para além de que *sun* (sol) e *son* (filho) são palavras homófonas na língua inglesa, há uma relação recorrente em religiões da antiguidade entre o sol e certas divindades, como é o caso do deus persa Mitra. Ainda, como afirma Ricœur, em *A simbólica do mal*: "É, antes de mais, *no mundo, nos elementos ou nas características do mundo, no céu, no sol e na lua, nas águas e na vegetação que o homem lê o sagrado*".¹⁸⁴ Adotada a ideia de Ricœur de que os símbolos são primeiramente essas *realidades cósmicas*;¹⁸⁵ na imagem elementar dos raios do sol, o poema representa plenamente a figura de Satã em sua relação com o divino, relacionamento esse que não apenas define o anjo rebelde, como também delinea toda a narrativa do poema. Mais do que isso, como diz Ricoeur, "a manifestação através das coisas é como uma condensação de um discurso infinito".¹⁸⁶ Assim, ao professar odiar os raios do sol, no discurso de Satã está implicada toda a sua contrariedade ao divino, à criação e ao bem. É este o mal que dá vida ao poema.

A imagem central que acompanha a figura de Satã, principalmente quando este se encontra, pelas palavras de Milton, debatendo-se com "dúvidas, paixões, medos, inveja e desespero",¹⁸⁷ representa a antítese da luminosidade que o divino encarna: é a obscuridade da sombra. A opressão sentida pelo anjo rebelde incita a energia satânica que o leva a iniciar uma revolta contra Deus, a atravessar o caos e a desafiar o céu ainda mais uma vez ao arruinar a paz da nova criação. Contudo, essas ações o afastam ainda mais do lugar onde ele almeja estar. No Livro IX, ao contemplar o seu plano de entrar no corpo da serpente a fim de aproximar-se de Eva, Satã lamenta sua condição e expõe aquilo que o motiva:

Ó vil descida! Eu que antes lutava
P'las alturas de deuses, sou agora
Forçado a bestas, ao muco de bestas,
A encarnar no brutal a minha essência,
A mesma que aspirava aos graus de deuses.
Mas até onde não descem vingança
E ambição? Desça fundo quem aspire
Tanto quanto subiu, exposto cedo
Ou tarde ao vil (...).¹⁸⁸

¹⁸³ "(...) and add thy name / O sun, to tell thee how I hate thy beams / That bring to my remembrance from what state / I fell" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 254-255).

¹⁸⁴ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 27.

¹⁸⁵ *Idem*.

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 251.

¹⁸⁸ "Oh foul descent! That I who erst contended / With gods to sit the highest, am now constrained / Into a beast, and mixed with bestial slime, / This essence to incarnate and imbrute, / That to the height

Na citação, Satã afirma que, para alcançar aquilo que almeja, deve descer tão baixo quanto alto ele voou. A respeito dessa afirmação, Gaston Bachelard pode nos esclarecer. Em *O ar e os sonhos*, o autor expõe que tanto o voo quanto a queda encontram-se no *eixo da verticalidade* e representam o desejo por elevação. Para mais, em Bachelard, as imagens poéticas do voo e da queda estão ligadas ao que designa *imaginação do ar*. Por sua vez, em *Paraíso Perdido*, a relação existencial que Satã, mais do que qualquer outra personagem, possui com o desejo de liberdade está exposta em imagens aéreas e na associação da figura do anjo rebelde com o ar. No Livro X e no Livro XII de *Paraíso Perdido*, Satã é chamado de *príncipe do ar* (*prince of air*).¹⁸⁹ Essa denominação vem de Efésios 2,2: "Em que noutro tempo andastes segundo o curso deste mundo, segundo o príncipe das potestades do ar, do espírito que agora opera nos filhos da desobediência". Contudo, no poema, a referência a Satã como o *príncipe do ar* não diz nada do ponto de vista teológico ou da religião cristã, em significado ou relevância, mas antes opera em seu sentido poético, em referência à liberdade.

A revolta de Satã foi a sua busca pela soberania e pela insubordinação às novas leis. Após a queda, ainda que em sofrimento, o anjo caído não buscará o perdão de Deus justamente por recusar o estado de submissão. Assim, restringido à sombra de Deus e do Filho, Satã é incapaz de sentir a leveza da liberdade. Ainda que o anjo rebelde busque sempre a elevação na revolta e na insubordinação, ele não se livra facilmente do seu peso.

Em *O ar e os sonhos*, Bachelard discorre sobre o sonho do voo, o qual afirma ser uma experiência capaz de influenciar profundamente a vida acordada e inclusive a poesia. Diz ele:¹⁹⁰

(...) o sonho de voo está submetido à dialética da leveza e do peso. Só por esse fato, o sonho de voo recebe duas espécies bastante diferentes: existem voos leves e voos pesados. Em torno desses dois caracteres se acumulam todas as dialéticas da alegria e da dor, da exaltação e da fadiga, da atividade e da passividade, da esperança e do desalento, do bem e do mal.¹⁹¹

Dessa mesma forma, em um monólogo no início do Livro IV, Satã expressa o mal que atinge seu voo e sua queda:

Me miserable! Which way shall I fly
Infinite wrath, and infinite despair?

of deity aspired; But what will not ambition and revenge / Descend to? Who aspires must down as low / As high he soared, obnoxious first or last / To basest things." (*Ibid.*, p. 596).

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 688 e 862.

¹⁹⁰ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 22.

¹⁹¹ *Idem.*

Which way I fly is hell; myself am hell (...)
 The lower still I fall, only supreme
 In misery.¹⁹²

Nesses versos de seu solilóquio, Satã expressa a pena pela sua revolta, que é justamente o peso do seu voo. Tão grande peso que o voo e a queda se tornam indistinguíveis. Essa queda apresenta, no entanto, um sentido metafórico e não literal. Quanto à queda real de Satã e dos anjos rebeldes, descrita no início do poema de Milton, essa é criticada por Bachelard, em *O ar e os sonhos*, por não corresponder ao que na sua visão deve ser uma descrição poética da queda:

(...) de nada serve, para excitar a nossa imaginação dinâmica, dizer-nos, como Milton em seu *Paraíso Perdido*, que Lúcifer, precipitado do céu, caiu *durante nove dias*. Essa queda de nove dias não nos faz sentir o vento da queda, e a imensidade do percurso não aumenta o nosso pavor. Se nos dissessem que o demônio caiu durante um século, não veríamos o abismo como mais profundo.

(...)
 Sem dúvida Lúcifer é, em Milton, o símbolo da queda moral, mas quando Milton nos apresenta o Anjo Decaído como um *objeto* empurrado e precipitado do céu, ele apaga a luz do símbolo. (...) A queda deve ter *todos os sentidos* ao mesmo tempo: deve ser simultaneamente metáfora e realidade.¹⁹³

Enquanto a queda de Adão e Eva é uma leitura apenas simbólica, a queda de Satã, do céu ao inferno, é narrada em *Paraíso Perdido* de forma literal. Satã é expulso do céu em seu voo poético de liberdade, que é a queda. Contudo, a descrição miltoniana da queda dos anjos rebeldes, que abarca apenas a duração de nove dias, nunca foi uma imagem poeticamente verdadeira para Bachelard. O autor aprecia, no entanto, um escrito de Thomas Quincey e comenta sobre o texto: "Infeliz entre todos é o ser cujos sonhos têm peso! Infeliz o ser cujo sonho tem a doença do abismo."¹⁹⁴ Bachelard continua: "Edgar Poe também sabia que a realidade da queda imaginária é uma realidade que se deve buscar na substância sofredora do nosso ser".¹⁹⁵ Assim, ainda que a "queda real" de Satã tenha sido insatisfatória do ponto de vista de Bachelard, a queda metafórica exposta na crescente dor de Satã durante o poema expressa precisamente o voo pesado e a queda infinita. Ambas as descrições que Bachelard atribui aos escritos de Quincey e Poe encaixam-se nas imagens do Satã do poema quando ele

¹⁹² "Miserable eu! P'ra onde erguer / Tamanha raiva, tanto desespero? / Aonde vá o inferno vai. Eu sou / O inferno (...) / Mais baixo ainda caio, só supremo / Em tristeza" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 256-257).

¹⁹³ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 93.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 96.

¹⁹⁵ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 96.

mesmo afirma que continua a cair, mesmo após a sua queda literal, e que se encontra elevado apenas na posição da criatura mais triste de Deus.¹⁹⁶ Embora os lamentos de Satã remetam a uma queda metafórica, essas lamúrias, não obstante, ainda evocam imagens poéticas da queda bachelardiana. Além disso, para Bachelard, em um voo onírico não se retorna ao chão, senão para obter impulso.¹⁹⁷ Ainda, a queda bachelardiana não deve ter fim. No poema, por sua vez, Satã nunca chegou realmente ao chão, mas apenas metaforicamente, uma vez que seu sofrimento continua a crescer. Assim, simbolicamente, a queda dos anjos rebeldes perdura a eternidade, embora o poema negligencie a descrição da "queda real".

Por vezes, o peso de Satã é tamanho que, ao invés de voar ou mesmo cair, o demônio parece afundar. Nesses casos, as imagens poéticas parecem mais remeter às profundezas e à triste escuridão das águas do que ao ar. Um caso que exemplifica essa ideia é quando Satã, ao afirmar que não pode escapar do inferno, seja qual for a direção do seu voo, expressa o desespero e a angústia de estar submergido, sem ar, afundando-se ainda preso no mar do caos que acabara de atravessar, o qual, como o inferno, carrega consigo. Nesse sentido, acrescentadamente, a figura de Satã evoca a imagem do Narciso, que afunda no amor-próprio. Por certo, a revolta deste, que foi antes chamado Lúcifer, se deu justamente pelo fato de o anjo se julgar mais merecedor de reverência do que o Filho e de acreditar possuir força equipotente a Deus.

Em *Paraíso Perdido*, o caos é mar, mas é também o abismo, o qual evoca o ar, os cosmos e a imensidão do espaço e do céu noturno. A dualidade da figura de Satã reside justamente na busca pela elevação e na evocação da leveza poética do ar devido ao desejo de liberdade. No entanto, ele se vê confrontado com o ar pesado, a queda e até mesmo as águas do caos. Ainda, é importante notar que, para Bachelard, voar e afundar não são equivalentes.¹⁹⁸ Para o autor, mesmo o voo sendo pesado, tal movimento ainda caracteriza uma imagem aérea. Bachelard afirma: "(...) para certos tipos de imaginação, há continuidade do nado ao vôo no sentido do nado ao vôo, mas não há continuidade do vôo ao nado. A asa é essencialmente aérea. Nada-se no ar, mas não se voa na água."¹⁹⁹ Ainda assim, Satã imagina a liberdade como consequência da revolta, mas o seu voo no céu revela a pressão de um ser

¹⁹⁶ "The lower still I fall, only supreme In misery" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 256).

¹⁹⁷ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 29.

¹⁹⁸ Em *A água e os sonhos*, Bachelard afirma: "A água, em sua jovem limpidez, é um céu invertido em que os astros adquirem uma nova vida". No entanto, essa é uma água limpa e não pesada. (BACHELARD, Gaston. *A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 50).

¹⁹⁹ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 76.

envolto, impotente, em águas profundas. A irracionalidade atribuída a Satã, do ponto de vista de Deus, é evidenciada na confusão que ele faz ao tentar conceber o que é a verdadeira liberdade. Em alguns momentos do poema, essa confusão é poeticamente representada na quase intercambialidade das imagens do ar e da água, ou seja, entre a liberdade e a danação.

Ao final de seu solilóquio no Livro IV, Satã liberta-se de qualquer dúvida e afirma-se no mal. Ele diz:

Adeus esperança pois, e adeus ao medo
Contigo e ao remorso. Foi-se o bem.
Ó mal, sê tu meu bem. Por ti ao menos
Co'o rei do Céu a meias tenho o império,
Por ti, e mais que meio talvez ganhe,
Como logo verá o homem e o mundo.²⁰⁰

Ao fazer do mal o seu bem, Satã é capaz de livrar-se um pouco do seu peso, pois, como dirá no Livro IX: "(...) só em destruir acho sossego / P'ra frias reflexões".²⁰¹ Após seu monólogo, Satã, absorto em pensamentos, sobe um monte difícil, antes de parar para observar o Éden pela primeira vez: "Prosseguia Satã a ascensão íngreme / P'lo monte agreste, lento e pensativo".²⁰² Se a jornada do anjo rebelde pelo caos até chegar ao novo mundo de Deus e em especial a subida final espelha, por um lado, a imagem aérea da elevação, por outro, remete mais uma vez a imagens da água. É isso o que diz Bachelard quando afirma que "(...) se o olhar das coisas for um tanto suave, um tanto grave, um tanto pensativo, é um olhar da água. (...)".²⁰³

O anjo rebelde é a representação da escolha última e eterna pelo mal: o pior e o mais baixo das criaturas, o qual se recusa por orgulho e desprezo pela submissão a retornar a Deus,²⁰⁴ ao mesmo tempo que o seu sumo desejo é ainda retornar ao céu. Tal é a irracionalidade do mal em *Paraíso Perdido*. Bachelard trata a "imaginação da queda como uma espécie de doença da imaginação da subida, como a *nostalgia inexpressível* da altura".²⁰⁵ A própria representação de Satã é, por isso, não outra coisa senão fruto de uma imaginação

²⁰⁰ "So farewell hope, and with hope farewell fear, / Farewell remorse: all good to me is lost; / Evil be thou my good; by thee at least / Divided empire with heaven's king I hold / By thee, and more than half perhaps will reign; / As man ere long, and this new world shall know" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 260-261).

²⁰¹ "For only in destroying I find ease / To my relentless thoughts" (*Ibid.*, p. 594-595).

²⁰² "Now to the ascent of that steep savage hill / Satan had journeyed on, pensive and slow" (*Ibid.*, p. 264-265).

²⁰³ BACHELARD, Gaston. *A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p. 33.

²⁰⁴ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 256-257.

²⁰⁵ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 95.

bachelardiana da queda. A figura do anjo caído, envolta pelo caos, seja este representado pelo abismo ou pelo mar, destaca-se como um dos símbolos mais ricos da imaginação poética de *Paraíso Perdido*. Satã está simultaneamente imerso no mar do caos, submerso em águas profundas, mas é, ainda, devido à sua insubordinação suprema, príncipe do ar.

Em conclusão, ainda que Satã seja a maior representação do mal no poema e tenha o potencial de cair infinitamente, a narrativa de *Paraíso Perdido* profetiza um ciclo que tem início e fim no mal da criação. Em recapitulação, o primeiro acontecimento do céu é a eleição do Filho, por parte de Deus, ao que se sucede a revolta de Satã e a subsequente queda de um terço dos anjos. Deus, então, cria a humanidade com intuito de repovoar o céu com Homens dignos.²⁰⁶ Em adendo, é profetizado que, no dia em que Jesus pisar na cabeça da serpente, o mal deixará de existir e tudo terá fim no amor.²⁰⁷ Assim, ainda que o poema não especifique o destino de Satã, no fim dos tempos – que não é um fim absoluto, mas o fim do mal – a terra virará céu e serão, terra e céu, um só reino.²⁰⁸ Da mesma forma, todos os Homens justos serão um só com o Filho, assim como o Filho é um com o Pai.²⁰⁹ Deus profetiza essa união no Livro III²¹⁰ e o Filho reafirma tal prenúnciação no Livro VI ao dizer a Deus: "(...) quando / No fim fores tudo e todos, e eu em ti / P'ra sempre, e em mim todos quantos amas".²¹¹ A partir disso, o futuro será fundado em justiça, paz, amor e felicidade eterna.²¹² Assim, o fim dos tempos será um retorno ao início, antes da revolta de Satã e da unção do Filho. O céu será restituído à sua configuração e paz inicial, a criação consistirá apenas no céu e o número de seres celestes seguidores da lei divina será o mesmo do início dos tempos. É a essa medida que o ciclo do tempo cósmico e da história humana no poema é o início e o fim do mal. *Paraíso Perdido* constrói, portanto, em certos aspectos, uma narrativa cíclica do mal, diferentemente da tradição judaica que apresenta uma linearidade dos acontecimentos de feitiço histórico, ausente de outras tradições, predominantemente cíclicas. Mais do que isso, o próprio tempo no poema está ligado ao mal. Adão, no Livro XII, associa o mundo transitório, ou seja, a terra, com "(...) a corrida / Do tempo até que o tempo pare".²¹³ A vida dos Homens justos no céu é a eternidade, da mesma forma como o mal – seja da morte, do sofrimento, da revolta ou da própria figura de Satã – é o tempo, o acontecimento e a narrativa.

²⁰⁶ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 488.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 864.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 488.

²⁰⁹ "Made one with me as I with thee am one" (*Ibid.*, p. 762).

²¹⁰ *Ibid.*, p. 212.

²¹¹ "(...) when in the end / Thou shalt be all in all, and I in thee / For ever, and in me all whom thou lov'st" (*Ibid.*, p. 458-459).

²¹² *Ibid.*, p. 870.

²¹³ *Ibid.*, p. 870-871.

Com efeito, o final da história humana, como profetizado no poema para Adão, aponta para um aspecto antropocêntrico do poema em relação à narrativa bíblica do Éden. Ainda que em *Paraíso Perdido* exista uma crítica ao desejo de Satã pela elevação e a episódios como a construção da torre de Babel,²¹⁴ o fim da humanidade e a própria ideia de *esperança* no poema de Milton consistem também em alcançar o céu. Enquanto com Satã e na narrativa de Babel o meio de elevação pretende ultrapassar ou desconsiderar o relacionamento com o divino, o poema insiste que a única forma de o Homem ascender ao céu é por meio do amor a Deus. Ainda assim, a promessa feita a Adão de que a humanidade pode ser, eventualmente, um com Deus não encontra respaldo na narrativa do Gênesis, na qual o homem e a mulher são expulsos do jardim com a única garantia de que, sendo feitos de pó, ao pó retornarão. A apoteose do Homem, insinuada na profecia dos anjos de Milton, ainda que herética, insere-se em um âmbito de especulação religiosa, que, no entanto, poderia servir à essência da poesia, no desejo de elevação. A profecia sugere que o anseio por alcançar o céu, que está também presente no próprio nascimento de Adão,²¹⁵ poderá, um dia, ser realizado. Contudo, essa profecia é apenas mencionada em *Paraíso Perdido*. Como a elevação final não é desdobrada em imagens poéticas, ela pouco contribui para o engrandecimento da narrativa como poema.

²¹⁴ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 832.

²¹⁵ Cf. 3.5. A culpabilidade.

3. Símbolos coletivos e narrativas míticas: o mal sem racionalização

3.1. A consciência do mal

Em *A Simbólica do Mal*, Paul Ricœur apresenta um estudo de símbolos primários que representam três fases da experiência humana com o mal. Mancha, pecado e culpabilidade definem as etapas da consciência do mal de civilizações antigas, como a cultura clássica e hebraica, que em certo momento de suas histórias perceberam, experienciaram e justificaram o mal através da ótica de ao menos um desses símbolos primários, que persistiram na cultura ocidental sob alguma forma ou resquício, através dos séculos e até os dias atuais. A mancha é a mais arcaica fase dessa experiência e simboliza o mal como uma ameaça material, externa ao corpo, mas que oferece o perigo de adentrá-lo. A infecção ocorre através de uma vivência subjetiva²¹⁶ na medida em que a mancha é "uma nódoa *simbólica*".²¹⁷ Com isso, a consciência do mal sob o símbolo da mancha "transforma todo o sofrimento possível, toda a doença, toda a morte, todo o insucesso em sinal de mácula".²¹⁸

Ainda que a fase da mancha se caracterize pela exterioridade do mal em função do contato físico infeccioso,²¹⁹ apesar de subjetivo, a experiência do mal aos poucos faz o caminho do mundo exterior em direção à consciência interior do Homem. Podendo-se transformar, mas sem desaparecer por completo, a consciência da mancha dá lugar a um estágio de maior interioridade: o pecado.²²⁰ Nessa nova percepção, o mal é praticado enquanto ação de desobediência a Deus. O pecado simboliza, através de palavras como *desvio* e *errância*, a quebra de um vínculo com o divino a partir da ação humana que viola a aliança, de modo que o mal se encontra ainda em certa medida fora do Homem, na relação com um ser externo, que é Deus.

Apesar de não terem sido os hebreus os primeiros a manifestarem uma consciência do pecado, eles estão entre as culturas "(...) que chegaram mais longe no que diz respeito à meditação do pecado como grandeza religiosa 'perante Deus'"²²¹. A título de exemplo, o relacionamento de Israel com YHWH na Bíblia hebraica apresenta repetidamente o padrão da quebra da aliança que traz sofrimento sobre os judeus, como a idolatria que levou ao exílio do povo de Israel na Babilônia. Da mesma forma, Ricœur aponta o exílio dos hebreus no Egito,

²¹⁶ "(...) contacto infeccioso é vivido subjetivamente" (RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 45).

²¹⁷ *Ibid.*, p. 44.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 103.

²²⁰ Apesar de não existir o conceito do "pecado" na Bíblia hebraica, Ricœur usa o termo para denominar a fase judaica da consciência do mal, como desenvolve em *A simbólica do mal*.

²²¹ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 66.

descrito no livro de Êxodo, como "a cifra do cativo",²²² que representa a metáfora do homem pecador, cativo do próprio pecado. Assim, para Ricœur, o judaísmo tem uma contribuição grande a dar em termos culturais no enriquecimento do símbolo do pecado, expresso principalmente nas narrativas bíblicas que relatam a ruptura com Deus.

A consciência do mal alcança ainda mais um nível de interioridade conforme o Homem constata sua culpa pelo mal em um terceiro e último estágio denominado por Ricœur a fase da culpabilidade. Esse estágio mais moderno da simbolização do mal não mais insiste na objetividade do mal e sim na experiência vivida do sujeito como culpado. Enquanto que a existência do pecado é definida pela violação dos padrões e preceitos divinos sob o olhar de Deus, é a consciência humana que mede sua própria culpa e o grau em que é culpada pela existência e reprodução do mal.²²³

A consciência da culpa, apesar de já existir no judaísmo tardio, é uma perspectiva cristã, uma vez que, para Ricœur, ela constitui de certa forma o centro da experiência histórica do cristianismo. Na religião cristã, a subjetividade de ser culpado não está ligada à objetividade da lei. Como indicado na epístola de Paulo aos romanos, a verdade da salvação está no plano da fé e não no cumprimento das leis de Moisés. Contudo, apesar de que a culpabilidade não implica necessariamente na violação das leis, esse fato não significa que a consciência da culpa não pode ser representada pela metáfora do tribunal. Além disso, a fase da culpabilidade também se manifesta na teologia cristã, e até mesmo judaica, em sua expressiva característica confessional, uma vez que existe na confissão dos pecados uma consciência da culpa.

Assim, neste tratamento ricœuriano das formas de percepção e de compreensão humana sobre o mal, tomamos ciência da experiência do mal na história ocidental como uma experiência que se transformou e passou pelas instâncias do puro, do santo e do justo.²²⁴ Isto é, do perigo da infecção da mancha que determina o ser impuro; pela experiência do pecado através da quebra do vínculo com a santidade, estando o mal implicado no distanciamento do divino, trazido pelo ato de pecar; até a culpabilidade, que determina o Homem julgado por si mesmo e que toma ciência da própria culpa pelo mal.

Apesar de superarem uma à outra em um processo de cada vez maior interiorização, as fases da mancha, do pecado e da culpabilidade nunca chegam a desaparecer completamente para dar lugar à próxima etapa. Tampouco a experiência com o mal está delimitada a uma

²²² RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 109.

²²³ "(...) consciência culpada, que se mede a si mesma." (*Ibid.*, p. 160).

²²⁴ *Ibid.*, p. 127.

única fase em todos os casos. Assim, em *Paraíso Perdido*, ainda que esses símbolos sejam momentos da consciência histórica, eles coexistem na representação do mal no poema, uma vez que Milton é um moderno. Nessa perspectiva, a simbolização arcaica do mal através da figura da mancha se apresenta de forma muito restrita no poema, de modo que analisaremos apenas resquícios dessa consciência do mal, como por exemplo, através da concentração da mancha na maçã. Por sua vez, as imagens poéticas do puro e do impuro, que estão relacionadas à mancha, se mantêm em uso, mas já como imagens cristalizadas, ou seja, como palavras que perderam em grande parte o significado literal. Assim, na medida em que a simbologia da mancha possui um sentido demasiado alegórico, sua vivacidade e importância poética se apresentam em baixa escala.

Ainda, apesar de que as três fases dessa experiência estão orientadas no sentido da constituição da história do sujeito, e é nesse sentido que o símbolo arcaico não expressa culpa, ainda assim, não há meios de isolar completamente no poema os símbolos da mancha, do pecado e da culpabilidade. O vocabulário e as expressões simbólicas que ilustram as três fases da consciência do mal permanecem muitas vezes nas exposições a respeito da experiência do mal de outra fase, tal como ocorre em diversas passagens do poema, como por exemplo no uso do termo "impuro" – que está ligado à mancha – em passagens que indicam uma consciência do pecado. Por fim, não é a fase moderna – propriamente cristã – da consciência do mal que está no centro da representação do mal no poema. Do ponto de vista simbólico, é a ideia de pecado e não a consciência da culpa que retém essa posição central. Isto é, a essência simbólica de *Paraíso Perdido* está na consciência do pecado como desvio, como saída do caminho do bem, como exílio e como queda.

3.2. Os vestígios da mancha

Ricœur afirma que "o que é mancha já não coincide com aquilo que para nós é o mal".²²⁵ Isso acontece na medida em que não consideramos "impurezas ações humanas involuntárias ou inconscientes, comportamentos animais ou mesmo simples acontecimentos materiais: a rã que pula para o fogo, a hiena que defeca perto de uma tenda".²²⁶ Na consciência da mancha, "o impuro não é aferido pela imputação de um agente responsável, mas pela violação objetiva de um interdito",²²⁷ daí a exterioridade característica da mancha a qual está ausente em outras fases, sobretudo na fase da culpabilidade. Contudo, visto que a experiência da mancha não desaparece, mas se transforma, mesmo as culturas que alcançaram a consciência do pecado, como a cultura hebraica, "nunca romperam com a representação da mancha".²²⁸ Assim, quando Milton escrevera sua versão de uma das narrativas hebraicas mais antigas em *Paraíso Perdido*, apesar de a fase da mancha já ser "um momento *superado* da consciência",²²⁹ ela se inseriu em certos aspectos do poema em um sentido amplo e elementar da existência do mal: na simbologia da maçã, na hereditariedade do mal pelo ato sexual e na impureza que não permite que Adão e Eva continuem no Éden após a transgressão.

A maçã representa até hoje na cultura ocidental e cristã, um símbolo de proibição e de pecado. Essa atribuição surge a partir da maçã como fruto da árvore proibida da qual teriam provado Adão e Eva. Apesar de o fruto proibido de Gênesis não ser revelado nos textos bíblicos e ser apresentado apenas como *peri* (פרי), termo genérico que designa "fruto" em hebraico, a maçã ocupou a posição do alimento proibido no imaginário coletivo ocidental. A ideia da maçã como fruto da narrativa bíblica do Éden foi introduzida com a criação da Vulgata, em que Jerônimo de Estridão, a pedido do Papa Dâmaso I, no século IV, traduz a Bíblia hebraica para o latim. Robert Appelbaum, em *Aguecheek's Beef, Belch's Hiccup, and Other Gastronomic Interjections*, afirma que entre as opções de tradução para a palavra hebraica *peri*, Jerônimo escolheu o trocadilho trazido pela palavra *malus*, que no latim enquanto adjetivo significa "mal" e enquanto substantivo significa frutos carnosos com sementes, tal como a maçã, o figo e a pêra.²³⁰ No afresco do teto da capela sistina (1508-1512) de Michelangelo, por exemplo, a serpente se encontra em uma figueira. Já a pintura de

²²⁵ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 42.

²²⁶ *Ibid.*, p. 43.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Ibid.* p. 66.

²²⁹ *Ibid.*, p. 42.

²³⁰ MARTYRIS, Nina. *Paradise Lost: How The Apple Became The Forbidden Fruit*. NPR One. 30 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.npr.org/sections/thesalt/2017/04/30/526069512/paradise-lost-how-the-apple-became-the-forbidden-fruit>> Acesso em 15 fev. 2023.

Albrecht Dürer, *Adam und Eva* (1504), que retrata uma macieira como a árvore proibida, foi a primeira grande e influente representação do fruto proibido como sendo uma maçã. Apesar de Milton não ter sido o primeiro a imaginar o fruto proibido como uma maçã, segundo a jornalista Nina Martyris, por ter sido amplamente lido, *Paraíso Perdido* foi influente em consolidar o papel da maçã no mito em questão.²³¹ Ainda assim, Appelbaum afirma que a palavra inglesa *apple* (maçã) podia significar ainda na época de Milton qualquer fruto carnoso com semente e que apenas futuros leitores passaram a associar *apple* à fruta maçã, da forma como é entendida hoje.²³²

Independentemente de não ter sido o fruto proibido do texto canônico, a maçã é hoje um símbolo do mal em decorrência desta narrativa bíblica, seguida por representações como a de Dürer e a de Milton. O fruto proibido, qualquer que seja, carrega o peso do mal a partir de indícios da consciência da mancha, na medida em que o fruto representa um perigo que existe fisicamente no mundo externo. No Gênesis, Deus afirma a Adão: "(...) da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás".²³³ Depois Eva acrescentará que o fruto não deve nem mesmo ser tocado: "E disse a mulher à serpente: Do fruto das árvores do jardim comeremos, Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: Não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais".²³⁴ Na medida em que Milton herda necessariamente alguns dos resquícios da consciência da mancha da narrativa bíblica do Éden no processo de recontagem do mito, Eva, em *Paraíso Perdido*, também acredita que não deve nem mesmo tocar o fruto. Ela diz à serpente no poema: "(...) disse Deus, Não comerás / Nem nela tocarás, p'ra não morreres".²³⁵ Demonstrando, assim, o simbolismo da mancha no aparente poder de infecção da maçã.

O mal no poema, contudo, não está nesse objeto externo que é a maçã em si, já que ela não pode infectar independente de ações humanas conscientes. Em *Paraíso Perdido*, o temor do perigo iminente da mancha, isto é, o medo de ser invadido pelo mal, que é próprio dessa fase, não existe. Eva, por exemplo, não manifesta medo algum em andar sozinha pelo Éden, mesmo com o conhecimento que nele se esconde, além da maçã, a figura do mal, que é Satã. Isso ocorre pois o anjo caído nenhum mal pode causar enquanto o casal recusar a tentação de

²³¹ *Idem.*

²³² *Idem.*

²³³ Gn 2:17 (BÍBLIA. português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/2/17>> Acesso em 02 nov. 2021).

²³⁴ Gn 3:2,3 (*Idem.*).

²³⁵ "(...) God hath said, Ye shall not eat / Thereof, nor shall ye touch it, lest ye die." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 632-633).

desobedecer a Deus, o que Eva acredita ser capaz de fazer. Assim, o mal está no ato desobediente e voluntário por parte do agente pecador ao comer a maçã, a qual fora proibida por Deus. Ou seja, é na consciência do pecado e não da mancha – a partir da quebra do relacionamento com Deus através da transgressão – onde o perigo do mal em *Paraíso Perdido* se manifesta.

Assim, o mal não estava contido no fruto, de modo que o perigo que a maçã representa não é o da infecção e sim da tentação de desobediência, pois apesar do mal poder se manifestar externamente – na maçã e na tentação de Satã – a inocuidade de ambos faz ressaltar que o mal resulta apenas da transgressão, que depende do ato da escolha, que é uma ação somente do Homem. Ainda assim, apesar de que o mal de comer do fruto seja o da transgressão que pertence à consciência do pecado, a carga simbólica da mancha na maçã não é completamente apagada, já que o simbolismo da mancha se encontra também representado na transgressão física e tangível do toque ou do ato de alimentar-se do fruto.

Um segundo resquício da mancha em *Paraíso Perdido* está na ideia – herança também da narrativa bíblica – de que somos todos condenados ao mal como punição e consequência da transgressão de Adão e Eva. Tal violação, Agostinho e a teologia cristã chamaram *pecado original*, nome que indica o caráter hereditário do sofrimento humano a partir dos primeiros pais, que fez de todos pecadores. A partir dessa condição inata do mal humano, encontramos o simbolismo da mancha no ato sexual da reprodução. Na sexualidade, "a impureza está ligada com a presença de 'alguma coisa' material que se transmite pelo contacto e contágio".²³⁶ Ricœur afirma que "a inflação do sexual é característica do próprio sistema da mancha, a tal ponto que, entre sexualidade e mancha, parece ter-se formado uma cumplicidade indissolúvel em tempos imemoriais".²³⁷ Assim, no pecado original há ao menos em certa medida o simbolismo da mancha sexual na transmissão do mal para toda a humanidade:

(...) no limite, a criança nasceria impura, contaminada originalmente pelo sémen paterno, pela impureza da zona genital materna e pela impureza adicional do parto; não é certo que tais crenças não continuem a vaguear pela consciência do homem moderno, nem que não tenham desempenhado um papel decisivo na especulação sobre o pecado original; com efeito, essa noção não só permanece tributária da imagética geral do contacto e do contágio, da qual se serve para exprimir a transmissão do vício original, como é atraída pelo tema da mancha sexual, considerada como o impuro por excelência.²³⁸

²³⁶ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 44.

²³⁷ *Ibid.* p. 44.

²³⁸ *Ibid.* p. 44, 45.

Da mesma forma que a interpretação teológica de Agostinho, *Paraíso Perdido* recebe o símbolo da mancha sexual que faz do pecado algo hereditário. No poema de Milton, após a queda, Eva propõe a Adão abstinência sexual ou suicídio para que o mal que ganharam ao comer do fruto não seja passado adiante.²³⁹ No entanto, Adão recusa e convence Eva do contrário, de modo que a humanidade será então herdeira do mal. Tal comportamento da hereditariedade do mal e do contágio pode ser percebida também no Satã de *Paraíso Perdido*, pecador auto-tentado, pois seria incabível que desse origem a qualquer coisa que não criaturas malignas como Pecado e Morte, já que pelo simbolismo da mancha presente na perspectiva do poema, nenhum bem poderia ter saído do autor de todo o mal.²⁴⁰ Desse modo, Pecado nascera da cabeça de Satã e mais tarde descreve o nascimento de Morte a ele dizendo: "Casta tua, rompeu caminho à força / Pelas minhas entranhas (...)"²⁴¹ Pecado diz ainda que é estuprada por Morte e de hora em hora concebe monstros de forma dolorosa.²⁴² Todos esses nascimentos apresentam o contato físico que transmite a impureza, símbolo do mal da mancha. Longe disso é o nascimento do próprio Satã, filho apenas de Deus, que não daria luz de forma física, de modo que não há um mal hereditário envolvido e assim, enquanto Deus pode escolher ser completamente bom, Satã pode ser o mais absoluto mal, pois o mal presente nele não está ligado à materialidade da mancha e sim à sua própria e eterna escolha pelo pecado.

Ricœur afirma que os rituais de casamento tentam "expurgar a impureza universal da sexualidade" mas essa impureza ameaça voltar se lugar e momento certos não forem respeitados.²⁴³ Diferentemente do que nos é apresentado pelo relato bíblico, em *Paraíso Perdido*, Adão e Eva se relacionam sexualmente desde antes da transgressão, uma vez que Milton considera-os casados e não é contrário ao ato sexual desde que este não ocorra de forma luxuriosa.²⁴⁴ Ao contar ao anjo Rafael sobre seu primeiro encontro com Eva, Adão relata a noite de núpcias: "Ao caramanchel / A levei num rubor de aurora: O Céu / E as constelações lendas nessas horas / Vertiam as mais finas influências".²⁴⁵ Nessa passagem,

²³⁹ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 750-751.

²⁴⁰ "author of all ill" (*Ibid.*, p. 132).

²⁴¹ "Thine own begotten, breaking violent way, / Tore through my entrails (...)" (*Ibid.*, p. 164-165).

²⁴² *Ibid.*, p. 167.

²⁴³ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 45.

²⁴⁴ O autor também critica no poema aqueles que são terminantemente contrários ao ato sexual: "O que quer que solene fale o hipócrita / De pureza, lugar e inocência, / Difamando o que Deus declarou puro (...)" ("Whatever hypocrites austerely talk / Of purity and place and innocence, / Defaming as impure what God declares / Pure (...)") (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 310-311).

²⁴⁵ "To the nuptial bower / I led her blushing like the morn: all heaven, / And happy constellations on that hour / Shed their selectest influence" (*Ibid.*, p. 566-567).

Adão reconta o rubor de Eva ao levá-la ao "caramanchel nupcial" na noite do dia em que se conheceram.²⁴⁶ O interdito sexual só será violado após a transgressão: "Mas falso / O fruto outra ação mostrou primeiro: / Desejo carnal (...) arderam em luxúria".²⁴⁷ Dessa maneira, o ato sexual que acontecia à noite e no caramanchel onde dormiam, após a transgressão é performado em uma violação de lugar e espaço: Adão leva Eva a um "(...) recosto umbroso / Sob um teto de denso verde em arco".²⁴⁸ Assim, no meio do jardim, à tarde e sob a sombra das árvores, é onde e quando infringem o interdito sexual. O ato, que já fora sagrado, passa a ser manchado pela impureza das circunstâncias da relação sexual, como expôs Ricœur.

Após a transgressão das regras implícitas que ditam o comportamento sexual, o casal adormece e Adão então acorda com ciência de ter pecado e afirma que seus hábitos e os de Eva estão agora "sujos e manchados".²⁴⁹ Pela primeira vez no poema, as três fases da consciência do mal aparecem de alguma forma e em certa medida a partir de Adão. Ricœur diz: "A constituição de um vocabulário do puro e do impuro que explore todos os recursos do simbolismo da nódoa é assim a primeira base linguística e semântica do 'sentimento de culpabilidade' e, em primeiro lugar, da 'confissão dos pecados'".²⁵⁰ Esse vocabulário da mancha também será usado por Deus para justificar o motivo pelo qual Adão e Eva não devem permanecer no Éden após a transgressão.

²⁴⁶ "Nuptial bower" (*Ibid.*, p. 566).

²⁴⁷ "(...) but that false fruit / Far other operation first displayed, / Carnal desire inflaming (...) in lust they burn" (*Ibid.*, p. 656-657).

²⁴⁸ "(...) to a shady bank, / Thick overhead with verdant roof embowered" (*Ibid.*, p. 658-659).

²⁴⁹ "Our wonted ornaments now soiled and stained" (*Ibid.*, p. 660-661).

²⁵⁰ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 52-53.

3.3. Lugares morais

Em *Paraíso Perdido*, o simbolismo da mancha, presente na maçã e na hereditariedade do mal pelo ato sexual, manifesta-se ainda através da exigência de pureza em um espaço sagrado. A sujidade, que contém em si o perigo do mal pelo contágio, não é a ameaça em questão no poema, mas é o peso simbólico expresso através do vocabulário do puro e do impuro que está presente em *Paraíso Perdido* na forma como seres puros devem existir em lugares sagrados e seres impuros em lugares afastados de Deus. Ou seja, dentro do contexto primeiramente sagrado da consciência do pecado em que a narrativa transcorre, há mais uma vez a influência da fase da mancha, percebida através dos símbolos que remetem a ela.

Tratando da ablução como uma lavagem simbólica de purificação da mancha,²⁵¹ Ricœur lembra Moulinier que aponta para o fato de que os personagens homéricos estão sempre se lavando,²⁵² já que são aspectos físicos como suor, sangue e sujeira que causam repugnância a eles. Em *Paraíso Perdido*, por outro lado, quase não se fala de limpeza, característica que em si revela em alguma medida uma consciência superada do perigo de infecção da mancha. A pureza simbólica que o Éden de Milton exige é uma consciência da mancha que já foi transformada. Qualquer sinal de impureza do Jardim, isto é, todo o mal da matéria e o poder de contágio da mancha estão concentrados simbolicamente – e até vagamente – na maçã, que não pode nem mesmo ser tocada,²⁵³ enquanto o restante do Éden permanece livre de impurezas, com a exceção da presença temporária de Satã e do primeiro casal após a transgressão. Essa impureza metafórica está presente como motivo pelo qual Adão e Eva são expulsos do jardim do Éden, que não aceita a presença física daqueles contaminados com o mal, como decretado por Deus, que diz ao Filho:

(...) prolongar-se o lar no Paraíso
 A lei que à natureza dei impede-o:
 Os elementos puros e imortais
 Que impuro não conhecem, nem destoante
 Proporção, repudiam-no, e expungem-no
 Poluto, um mau humor, ar p'ra ar impuro,
 E nutrição mortal, que mais lhe assente
 À perversão talhada p'lo pecado,
 Mãe das perturbações que o incorrupto
 Corrompeu.²⁵⁴

²⁵¹ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 51.

²⁵² *Ibid.*, p. 54.

²⁵³ "But of this tree we may not taste nor touch" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 632).

²⁵⁴ "(...) longer in that Paradise to dwell, / The Law I gave to Nature him forbids: / Those pure immortal Elements that know / No gross, no unharmonious mixture foule, / Eject him tainted now, and purge him off / As a distemper, gross to aire as gross, / And mortal food, as may dispose him best / For

O uso do vocabulário do puro e do impuro para justificar o motivo por que Adão e Eva devem deixar o jardim, não é influência direta da narrativa bíblica do Gênesis, que apenas afirma que a expulsão teve o intuito de evitar que o casal comesse do fruto da árvore da vida.²⁵⁵ Em *Paraíso Perdido*, inversamente, Deus faz uso do vocabulário da mancha para expressar a sujidade simbólica dos pecadores. Posto que a santidade não deve receber mancha,²⁵⁶ o Éden não será mais o lar sagrado da humanidade.

Ademais, a intenção do Éden de Milton – o paraíso terrestre – nunca foi ser um lar definitivo. O Homem deveria subir ao céu ou descer ao inferno, uma vez que sua vida implicaria lidar com escolhas éticas. No início do poema, o Éden está ligado ao céu por uma corrente de ouro e do jardim não se podia cair como do céu ao inferno à maneira de Satã.²⁵⁷ Assim, Adão e Eva não são criaturas divinas, como foram os anjos caídos, mas sempre estiveram no plano terrestre.²⁵⁸ Enquanto ainda viviam sem pecado no Éden, Rafael revela a possibilidade do Homem se elevar ao céu e viver entre anjos.²⁵⁹ O plano de Deus com a criação da humanidade consistia em testá-la por um longo período até ser digna de habitar o céu, repovoando-o após a queda de um terço dos anjos.²⁶⁰ A queda de Adão e Eva, no entanto, não é o fim desse plano, que continuará verdadeiro para aqueles que viverem na terra uma vida digna do céu. Assim, no poema, a humanidade sempre fora destinada a uma jornada que a levaria para o bem ou para o mal.

dissolution wrought by Sin, that first / Distemperd all things, and of incorrupt / Corrupted (...)" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 762-763).

²⁵⁵ Gênesis 3:22-24 "(...) ora, para que não estenda a sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma e viva eternamente, O Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden, para lavar a terra de que fora tomado. E havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Éden, e uma espada inflamada que andava ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida." (BÍBLIA. português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3>> Acesso em 02 nov. 2021).

²⁵⁶ "(...) To sanctity that shall receive no stain" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 724).

²⁵⁷ A "Golden chain", que liga o Éden ao Céu, é uma referência à *Iliada* e aponta para um mundo de ordem. (JONAS, Daniel. notas do tradutor. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p.182. nota 82).

²⁵⁸ Ricœur afirma que não há queda no mito adâmico pois eram apenas inocentes e nunca foram elevados para que pudessem cair, em primeiro lugar. (RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 264).

De forma parecida, o que Milton chama de queda de Adão e Eva no poema se trata de um declínio moral, uma vez que foram a um nível mais baixo da existência.

²⁵⁹ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 374.

²⁶⁰ "(...) till by degrees of merit raised (...) under long obedience tried (...)" (*Ibid.*, p. 488). "Good out of evil to create, instead / Of spirits malign a better race (...)" (*Ibid.*, p. 490).

No poema, céu e inferno, enquanto espaços físicos, são capazes de conter bem e mal, ainda que por pouco tempo, tendo a primeira expressão do pecado nascido entre os seres celestes. Contudo, Satã e Pecado não poderiam continuar a viver no céu, assim como Adão e Eva foram expulsos do Éden após terem transgredido. Dessa forma, resquícios da consciência da mancha aparecem implicados nos espaços designados para os puros – o céu – e para os impuros – o inferno. Após a transgressão, Deus retira a corrente que liga o plano terrestre ao céu e permite que a terra seja ligada ao inferno por uma ponte construída por Morte e Pecado.²⁶¹ A partir desse momento, o único céu de possível acesso é o céu interior, isso é, moral, ainda que a busca por essa elevação corresponda a um desafio muito maior após a transgressão.

Em *Paraíso Perdido*, céu e inferno são também lugares morais,²⁶² bem como o próprio caos. A diferença entre céu e inferno é a diferença entre *bliss* e *woe* (felicidade e sofrimento).²⁶³ O bem, encontrado em espaços sagrados, indica paz, felicidade e afabilidade. Já o mal, enquanto desobediência que sugere ambição de apoteose, é confusão, tormento e dor. Esse é o inferno que Satã traz a Adão e Eva, que após comerem do fruto do conhecimento do bem e do mal, passam a ter céu e inferno dentro de si. Ainda que Adão e Eva não possam permanecer fisicamente no jardim do Éden, eles podem, como disse o anjo Miguel, levar o paraíso dentro de si, mesmo fora do Éden, pois o paraíso interior é mais feliz.²⁶⁴ Por fim, a jornada e busca pelo paraíso interior na terra levará ao paraíso final do fim dos tempos, o céu verdadeiro.

Diferentemente da humanidade, que pode fazer uma escolha entre céu e inferno – pois a mente é seu próprio lugar e pode fazer do inferno um céu e vice-versa –,²⁶⁵ Satã leva o inferno consigo onde quer que vá: "Mísero eu! P'ra onde erguer / Tamanha raiva, tanto desespero? / Aonde vá o inferno vai. Eu sou / O inferno."²⁶⁶ Nessa passagem, Satã reflete sobre seu estado imutável em tempo e espaço. Para Ricœur, o cativo é símbolo da consciência do pecado na medida em que o pecado é em si uma posição, isto é, trata-se de

²⁶¹ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 702.

²⁶² *Ibid.*, p. 822.

Milton não é o primeiro poeta a fazer desses espaços lugares morais, uma vez que aparecem de tal forma na literatura desde o pensamento renascentista de Dante, em *A Divina Comédia*.

²⁶³ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 376.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 872.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 52-53.

²⁶⁶ "Me miserable! Which way shall I fly / Infinite wrath, and infinite despair? / Which way I fly is hell; myself am hell" (*Ibid.*, p. 256).

quando o homem está *no* pecado.²⁶⁷ Na medida em que essa segunda fase da consciência do mal se caracteriza pelo relacionamento com um deus e no "afastamento do deus",²⁶⁸ Satã é o ser eternamente preso na condição do pecado, da qual nunca escapará; representando o ápice do rompimento com o divino, ele é a consciência do pecado e, portanto, está sempre no inferno onde quer que esteja fisicamente.

Na medida em que "o pecado é orgulho, arrogância, falsa grandeza",²⁶⁹ Satã, Adão e Eva, não apenas transgrediram as leis de Deus, mas o fizeram acreditando-se capazes de serem superiores a Deus. Antes de comer o fruto proibido, Eva fala sobre sua insatisfação em ser inferior a Adão e deseja ser como Deus. Adão, por sua vez, ao escolher a transgressão, elege Eva no lugar do divino. Apesar desse motivo não expor um comportamento claramente orgulhoso de Adão, seu ato de pecado em si é orgulho e arrogância. Contudo, Adão e Eva se arrependem do pecado e se submetem a Deus, enquanto que Satã nunca renunciará a seu orgulho. No Livro III, o anjo rebelde está quase a alcançar o jardim do Éden, vindo do inferno,²⁷⁰ quando se depara com uma escada que leva ao céu: "Estavam lá os degraus, para tentá-lo / P'la fácil ascensão, ou p'ra agravar-lhe / A triste exclusão às portas do bem."²⁷¹ No entanto, Satã resiste à tentação de subir pois, como dissera recém caído do céu no Livro I, melhor é reinar no inferno do que servir no céu.²⁷² Assim, continuará vivendo – tal como os outros anjos rebeldes – em "God-like imitated state" (estado de imitação do divino),²⁷³ isto é, no orgulho, na arrogância e na falsa grandeza do pecado. Para mais, é a ambição de alcançar um status divino e recuperar o paraíso que o mantém, de forma contraditória, eternamente restrito ao inferno moral. Satã, no Livro IV, antes de alcançar o Éden pela primeira vez, atesta dizendo: "Mais baixo ainda caio, só supremo / Em tristeza".²⁷⁴

²⁶⁷ "O cativo é, literalmente, uma situação social, intersubjetiva; ao tornar-se símbolo do pecado, essa cifra mostrou o caráter de alienação inerente ao pecado; o pecador está 'no' pecado (...)" (RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 110).

²⁶⁸ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 64.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 74.

²⁷⁰ Em *A Divina Comédia*, Dante oferece uma cosmologia bem definida do universo. John Milton, por sua vez, não estabelece definitivamente um sistema cosmológico, apesar de citar os modelos copernicano e ptolomaico.

²⁷¹ "The stairs were then let down, whether to dare / The fiend by easy ascent, or aggravate / His sad exclusion from the doors of bliss." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 232-233).

²⁷² "Better to reign in hell, than serve in heaven" (*Ibid.*, p. 54).

²⁷³ "God-like imitated state" (*Ibid.*, p. 140).

²⁷⁴ "The lower still I fall, only supreme / In misery" (*Ibid.*, p. 256).

O *retorno*, ou seja, o "desvio do mau caminho" ou a "restauração",²⁷⁵ é para Ricœur um símbolo importante do pecado, o qual justamente se define inicialmente como rompimento e afastamento de Deus. Assim como o *cativeiro* é símbolo do homem preso no pecado, o símbolo do *retorno* a Deus está associado "a imagens de tranquilidade, de repouso junto ao porto seguro da vida" que Adão e Eva experienciam depois do arrependimento pela transgressão.²⁷⁶ Após terem orado a Deus a fim de pedir o Seu perdão pelo pecado que cometeram, Adão diz a Eva no Livro XI:

Pois desde
Que a paz de Deus busquei em prece humilde,
E perante ele ajoelhei meu coração,
Sinto que se aplacou e serenados
Ouvidos dobrou; tive enfim certezas
De que o favor me ouvira: ao meu peito
Regressava a paz, e à minha memória
A promessa, quem de ti calcará
O inimigo, a qual na dor calada
Agora a morte amarga me assegura
Passada.²⁷⁷

De maneira oposta a esse sentimento de tranquilidade, Satã e os anjos rebeldes vivem em estado de confusão própria do pecado. Satã *confundiu* a humanidade inteira por meio de Adão e Eva²⁷⁸; anjos e humanos experienciam *confusão* após a queda; Eva *confundiu* bem com mal ao comer o fruto. Esse é o estado psicológico do caos, que como céu e inferno, também é um lugar moral. O estado caótico surge no momento em que a ordem está ameaçada e se agrava ao nível do desespero após a transgressão. O poema revela o estado psicológico de confusão dos anjos caídos, que também se encontram fisicamente no meio do caos, já que o inferno é rodeado por ele:

Outros foram sentar-se em ermo monte,
A elevar pensamentos, debatendo
Providência, presciência, querer, destino
já fixo, livre querer, presciência plena,
E fim não viram, presos nesse dédalo.
Do bem e do mal muito então falaram,

²⁷⁵ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 96.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 96.

²⁷⁷ "For since I sought / By prayer the offended Deity to appease, / Kneeled and before him humbled all my heart, / Methought I saw him placable and mild, / Bending his ear; persuasion in me grew / That I was heard with favour; peace returned / Home to my breast, and to my memory / His promise, that thy seed shall bruise our foe; / Which then not minded in dismay, yet now / Assures me that the bitterness of death / Is past" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 770-771).

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 132.

De ventura e angústia derradeira,
 Apatia e paixão, ultraje e glória,
 Só ciência vã, mendaz filosofia.
 Mas com gentil feitiço distraíam
 Um pouco a dor, o transe, e aguçavam
 Falsa esperança, e o duro peito armavam
 Com paciência tenaz qual aço triplo.²⁷⁹

De tal forma, perdidos em labirintos do pensamento, a situação dos anjos depois da queda é de confusão. Esse estado caótico vem da cobiça por posição e conhecimento que não deveriam estar buscando. Tal como Adão e Eva, os anjos rebeldes não devem se ocupar com questões cuja verdade só pode ser revelada se Deus assim quiser. Desse modo, o caos representa a condição de estar atormentado pela incerteza e a anarquia, como é o estado de todos os que transgrediram e pecaram contra Deus. Como Satã, os anjos caídos são representantes da consciência do pecado e estão, assim, presos no mal.

Neste sentido, a humanidade, por sua vez, pode se colocar em qualquer posição intermediária entre anjos e demônios, podendo se inclinar para cada um dos lados por escolha, sem, no entanto, alcançar plenamente qualquer um deles, pois, por um lado, todo Homem carrega a mancha do pecado, e por outro lado, todo Homem detém a possibilidade de retornar do pecado. Essa perspectiva de retorno se deve ao ato do pecado ter sido influenciado por Satã, um tentador externo, de modo que os Homens nunca serão absolutamente responsáveis pelo mal na mesma medida que os anjos caídos. Assim, a humanidade pode voltar a alcançar o céu através do perdão de Deus, como Ele mesmo diz ao filho: "Os primeiros da espécie, sós caíram, / Auto-tentados, auto-depravados; / O homem por outros cai: graça achará, / Os outros não".²⁸⁰ Desse modo, o lar do Homem navega em meio aos perigos de um mar caótico, incerto e inconstante. A susceptibilidade de um estado moral, como também se constata, é ilustrada em parte pela natureza da personagem Pecado, celeste de nascença, para quem ter presas no inferno, no paraíso ou no céu é indiferente.²⁸¹

²⁷⁹ "Others apart sat on a Hill retired, / In thoughts more elevate, and reasoned high / Of Providence, Foreknowledge, Will and Fate, / Fixed Fate, free will, foreknowledge absolute, / And found no end, in wandering mazes lost. / Of good and evil much they argued then, / Of happiness and final misery, / Passion and Apathy, and glory and shame, / Vain wisdom all, and false Philosophy: / Yet with a pleasing sorcerie could charm / Pain for a while or anguish, and excite / Fallacious hope, or arm th' obdured brest / With stubborn patience as with triple steel" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 144-146).

²⁸⁰ "The first sort by their own suggestion fell, / Self-tempted, self-depraved: man falls deceived / By the other first: man therefore shall find grace, / The other none" (*Ibid.*, p. 198-199).

²⁸¹ *Ibid.*, p. 720.

3.4. Estados psicológicos: rumo à culpa

A promessa da árvore proibida em *Paraíso Perdido*, assim como na Bíblia hebraica, é aquela do conhecimento do bem e do mal. Mas uma vez caído, Adão tem a sensação de ter perdido todo o bem e ficado apenas com o mal. Milton representa aqui os sentimentos subjetivos do homem depois do pecado, de modo que a cena retrata um estágio intermediário entre o pecado e a culpa, sob forma de especulação acerca da responsabilidade pelo mal e dos sentimentos que uma responsabilidade produz. Adão diz: "Abertos / Os olhos confirmamos, e sabemos / O bem e o mal, perdido o bem, achado / O mal (...)".²⁸² No entanto, o sentimento de estar desprovido de todo o bem não significa que Adão e Eva não são mais capazes de escolhê-lo, pois, ao contrário de Satã, possuem sentimentos como empatia e anseio pelo divino.²⁸³ O pecado, enquanto rompimento da aliança sagrada, indica um indivíduo que foi "abandonado por Deus".²⁸⁴ Uma vez afastado do divino, o impuro – relacionado à consciência da mancha – será também o sacrílego, isto é, o que deixou de ser santo. Para Ricœur, "o pecado é uma grandeza religiosa antes de ser uma grandeza ética: não é a transgressão de uma regra abstrata – de um valor –, mas antes a lesão de um vínculo pessoal".²⁸⁵ Assim, acrescenta o filósofo, "(...) o pacto quebrado transforma Deus no Totalmente Outro e o homem no Nada na presença do Senhor; eis o momento da 'consciência infeliz'".²⁸⁶

Após a transgressão, Adão e Eva vivem no Éden por um curto período de tempo antes de serem expulsos, mas as consequências da queda já se manifestam antes e interiormente. Imediatamente após a queda, o peso do mal se mostra como experiência subjetiva de sofrimento moral, como é próprio da experiência do homem culpado na consciência do mal. No Livro IX, após comer o fruto e se exaurir com o ato sexual, o casal adormece e acorda para experienciar os primeiros sintomas psicológicos da queda:

Ergueram-se agitados (...)
 (...) fora-se a inocência,
 Que qual véu lhes velava o mal, e a justa
 Confiança, e a nativa retidão
 E a honra no seu meio. Nus se expunham

²⁸² "(...) since our eyes / Opened we find indeed, and find we know / Both good and evil, good lost, and evil got" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 660).

²⁸³ *Ibid.*, p. 732.

²⁸⁴ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 89.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 68.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 98.

À vergonha culpada (...) ²⁸⁷

(...) sem paz de espírito,
Sentando-se choraram, e essas bâtegas
Dos olhos ventos fortes convocaram
Dentro, paixões em bulha, rancor, ódio,
Apreensão, suspeição, discórdia, que ásperos
Os fustigavam, calma região que era,
Cheia de paz, agora turbulenta. ²⁸⁸

Ao acordarem, Adão e Eva tomam ciência do pecado cometido e do mal que agora os invade. No entendimento de Adão, estão nus de honra, inocência, fé e pureza. ²⁸⁹ As imagens do nada e do vazio que podem ser percebidas ocasionalmente nesse estágio da narrativa do Éden de *Paraíso Perdido*, estão ligadas à consciência do pecado na medida em que o simbolismo desta fase sugere "a ideia de uma relação destruída". ²⁹⁰ Isto é, a ausência do vínculo com o divino é sentida através de um sentimento de perda. Ricœur afirma: "A partir da impressão do leve, do vazio, do inconsciente, do fútil, ligada à imagem material da exalação, do sopro, do pó, o caráter global da existência humana, na medida em que é 'abandonada', é apreendido imediatamente". ²⁹¹ Contudo, no poema, mais do que a impressão do vazio, destaca-se o estado caótico do pecador. A confusão dos anjos caídos no Livro II; o monólogo de Satã no Livro IV; a condição de Adão e Eva ao perceberem o pecado, como narrado na citação do poema acima; e o monólogo de Adão no Livro X, são momentos de alta consciência do pecado, em que confusão, desespero e ódio fazem parte do estado de espírito dos personagens.

Nessa mesma linha, para além dos sentimentos de vazio e de confusão, Adão, na consciência do pecado, experiencia o temor. Quase imediatamente após perceber sua condição de caído, ele expressa desejo de se esconder dos seres celestes:

(...) Com que cara
Verei as caras de anjo ou Deus que em êxtase
De gozo dantes via? Essas formas
Celestiais as terrenas cegarão
Com luz insuportável. Oh, selvagem

²⁸⁷ "(...) innocence, that as a veil / Had shadowed them from knowing ill, was gone, / Just confidence, and native righteousness, / And honour from about them, naked left / To guilty shame" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 658-660).

²⁸⁸ "(...) not at rest or ease of mind, / They sat them down to weep, nor only tears / Rained at their eyes, but high winds worse within / Began to rise, high passions – anger, hate, / Mistrust, suspicion, discord – and shook sore / Their inward state of mind, calm region once / And full of peace, now toss'd and turbulent" (*Ibid.*, p. 664).

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 660.

²⁹⁰ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 90.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 91.

Solidão pudesse eu viver, em esconsa
 Clareira, onde os bosques mais crescidos
 Que estrela ou luz não rompem abrem ampla
 Sombra espessa qual noite. Vós pinheiros,
 E vós cedros, cobri-me, com inúmeros
 Ramos, onde jamais as veja mais.
 Mas agora, em apuros, descubramos
 Qual o modo melhor de esconder partes
 Um ao outro, aquelas que à vergonha
 Se exponham mais, e se achem indecentes,
 Talvez folhas polidas, largas, que unas
 Se cosam e nos lombos se nos cinjam,
 Cobrindo-nos a cinta, p'ra que este hóspede,
 Vergonha, não se hospede ali, qual mancha.²⁹²

Além da simbologia da mancha – especificamente da mancha sexual – em que o homem teme ser visto como impuro em sua nudez, ao desejar se ocultar do divino, Adão se afirma na consciência do pecado na medida em que o terror "expressa a situação do homem pecador perante Deus".²⁹³ Ricœur esclarece: "(...) não é que Deus seja mau, mas a Cólera é o rosto que a Santidade assume para o homem pecador".²⁹⁴ Assim, quando o Filho – que ocupa o lugar do Pai como divindade neste episódio – desce ao Éden para sentenciar Adão e Eva, o homem diz: "Ouvi-te no jardim, e a tua voz / Temendo, estando nu, fugi".²⁹⁵ Ao que o Filho responde: "Já muito a voz me ouviste e não temias, / Mas sempre te alegravas, como veio / A ser voz de terror? Que estás nu, quem / To disse? Porventura o fruto da árvore / Da qual te comandara não comesses?".²⁹⁶ Já na Bíblia hebraica é diferente: "E ele disse: Ouvi a tua voz soar no jardim, e temi, porque estava nu, e escondi-me. E Deus disse: Quem te mostrou que estavas nu? Comeste tu da árvore de que te ordenei que não comesses?".²⁹⁷ Dessa forma, como no Gênesis, o Adão de *Paraíso Perdido* teme o divino. Contudo, a diferença entre as

²⁹² "(...) How shall I behold the face / Henceforth of God or Angel, erst with joy / And rapture so oft beheld? Those heavenly shapes / Will dazzle now this earthly with their blaze / Insufferably bright. O might I here / In solitude live savage, in some glade / Obscured, where highest woods, impenetrable / To star or sunlight, spread their umbrage broad, / And brown as evening! Cover me, ye pines! / Ye cedars, with innumerable boughs / Hide me, where I may never see them more! / But let us now, as in bad plight, devise / What best may for the present serve to hide / The parts of each from other that seem most / To shame obnoxious, and unseemliest seen, / Some tree, whose broad smooth leaves, together sew'd, / And girded on our loins, may cover round / Those middle parts, that this new comer, Shame, / There sit not and reproach us as unclean." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 660-662).

²⁹³ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 80.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 80.

²⁹⁵ "I heard thee in the garden, and of thy voice / Afraid, being naked, hid myself." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 660-662).

²⁹⁶ "My voice thou oft hast heard, and hast not feared, / But still rejoiced, how is it now become / So dreadful to thee? That thou art naked, who / Hath told thee? Hast thou eaten of the tree / Whereof I gave thee charge thou shouldst not eat?" (*Ibid.*, p. 684-685).

²⁹⁷ Gn 3:10,11 (BÍBLIA. português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/3>> Acesso em 10 mar. 2023).

falas divinas é a presença, no poema, da dimensão psicológica da consciência do pecado, na medida em que o Filho percebe em Adão o "afastamento do divino" a partir do temor sentido pelo homem e não apenas pelo fato de que Adão reconhece sua própria nudez.

No Livro X, após o Filho já ter partido, Adão encontra-se "Abandonado à dor. Mas dentro a dor / Era revoltado um mar de paixões túrbidas, / P'lo que quis alijar o triste peso".²⁹⁸ À vista disso, Adão inicia um longo monólogo dizendo: "Quem nas eras pósteras, / Ao sentir nele o mal por mim trazido, / Não me amaldiçoará: Maldito seja / O impuro pai, a Adão isto o devemos".²⁹⁹ Assim, a consciência da culpa – estágio mais interiorizado, isto é, voltado para si, da consciência do mal – se manifesta quase plenamente em Adão.

Ainda assim, o homem possui sentimentos de ódio e de rancor que são direcionados a Deus conforme ele continua a refletir sobre a sua condição de caído no decorrer desse monólogo,³⁰⁰ em que revela sua preferência pela morte e pelo nada a ter que ouvir novamente a voz terrível de Deus.³⁰¹ Para Adão, nesse momento, após o pecado, o divino torna-se desacolhedor e a morte passa a representar libertação e meio de fuga da ira divina. A inversão de papéis entre Deus e morte após a transgressão, faz com que Adão entre em um raciocínio especulativo a respeito da morte, visto que teme a vida eterna, no caso de ser a ira de Deus infinita: "Como irá / Gastar-se no finito um sem fim de ira? / Poderá criar morte imortal? Estranha / Contradição seria, que a Deus mesmo / Se tem por impossível, como prova / De tibiez, não de força".³⁰² Essa especulação do homem a respeito da morte e da queda se estende por muitos versos no Livro X, conforme seu desespero se alastra juntamente com a intensificação da sua consciência culposa. Isso pois, como explica Ricœur, a alienação trazida pela consciência do pecado, na medida em que é desconcertante, é "a fonte mais rica do pensamento interrogativo".³⁰³ O estado tumultuoso no qual Adão se encontra perdurará enquanto não buscar a reparação de seu relacionamento com o divino, que permanece

²⁹⁸ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 733.

²⁹⁹ *Ibid.*, p.733.

³⁰⁰ O ódio que Adão sente por Deus está presente desde antes da sentença passada pelo Filho. Quando este desce ao Éden, o poema expõe que "(...) já amor por Deus / Ou um p'lo outro [Adão e Eva] não mostravam, só / Culpa, vergonha, abalo, desespero, / Revolta, pertinácia, ódio, manha." (*Ibid.*, p. 681).

³⁰¹ "How gladly would I meet / Mortality, my sentence, and be earth / Insensible! how glad would lay me down / As in my mother's lap! There I should rest, / And sleep secure; his dreadful voice no more / Would thunder in my ears; no fear of worse / To me and to my offspring would torment me / With cruel expectation. (...) / For though the Lord of all be infinite, / Is his wrath also? Be it, Man is not so, / But mortal doomed." (*Ibid.*, p. 734-736).

³⁰² "How can he exercise / Wrath without end on man whom death must end? / Can he make deathless death? That were to make / Strange contradiction, which to God himself / Impossible is held, as argument / Of weakness, not of power." (*Ibid.*, p. 736-737).

³⁰³ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 24.

rompido até que o homem decida recorrer à confissão dos pecados, à oração e ao pedido a Deus por perdão. Enquanto se mantém afastado de Deus, profundamente na consciência do pecado, Adão permanecerá no estado psicológico do caos, e ainda, do inferno.

3.5. A culpabilidade

No caminho através do qual Adão e Eva encontram o sentimento da culpa, o casal passa pelo processo de acusar e de responsabilizar outros agentes. O desfecho do Livro IX – o livro da queda – descreve a discussão em que Adão e Eva transferem de um para o outro a responsabilidade sobre o mal: "Em acusação mútua assim passavam / Sem culpa própria horas infrutíferas, / E um fim não avistava a pega vã."³⁰⁴ A consciência da culpa, contudo, não consiste em apontar responsáveis pelo mal, mas é um processo individual que independe de acusações externas, com exceção talvez da acusação divina na medida em que, como aponta Ricœur: "Antes de tomar ciência de sua culpa, Deus é quem o imputa e o responsabiliza. No pecado, o olhar absoluto de Deus é também condição da tomada de consciência do Si".³⁰⁵ Assim, a voz terrível que Adão passa a atribuir a Deus após a transgressão já indica que ele mesmo está de certa forma ciente da responsabilidade que lhe cabe pela existência do mal no plano terrestre.

Não é, contudo, o olhar de Deus que determina a consciência da culpa do indivíduo, e sim o próprio ser que se determina culpado, pois "(...) o homem é culpado na medida em que se sente culpado".³⁰⁶ Dessa forma, a fase da culpabilidade não envolve necessariamente um relacionamento com Deus, ainda que possa envolver esse relacionamento, já que a culpa está vinculada ao sentimento do pecado. Esse é o caso de *Paraíso Perdido*. Como aponta Ricœur: "Por um lado, o sentimento de pecado é sentimento de culpabilidade; a 'culpa' é a própria carga do pecado: é a perda sentida do vínculo com a origem; nesse sentido, a culpabilidade é a interioridade realizada do pecado".³⁰⁷

Ainda assim, em certos momentos do poema, a partir do final do Livro X, as falas de Adão e de Eva afastam-se de questões relacionadas a Deus, e intensifica-se o sentimento de culpa e de responsabilidade pelo próprio sofrimento. Isto corresponde ao processo de transformação do pecado em culpa. Como aponta Ricœur: "Que o 'eu' seja mais enfatizado que o 'perante ti', que o 'perante ti' seja mesmo *esquecido*, então a consciência da falta torna-se culpabilidade e já não pecado; agora é a consciência que se torna 'medida' do mal numa experiência de solidão total".³⁰⁸ Ao final do monólogo de Adão – que inicia-se com exposições de sofrimento e de confusão – o homem está às margens da consciência da culpa,

³⁰⁴ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 671.

³⁰⁵ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 10.

³⁰⁶ *Ibid.*, p. 121.

³⁰⁷ *Ibid.*, p. 120.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 121.

pois Adão, no decorrer da sua fala, afasta-se cada vez mais de um discurso direcionado a Deus e passa a adentrar a fase – que não faz parte da narrativa do Gênesis – de maior interioridade da consciência do mal, o sentimento da culpa. Adão então fala em monólogo, questionando o enigma do mal. Ou, como ele diz: "em fundo fundo mais me afundo".

(...) a mim primeiro
 E a mim último, a mim, fonte e nascente
 De toda a corrupção. Em mim a culpa.
 Fora a ira assim. Tolo querer! Tomares
 Um fardo mais pesado do que a terra,
 Do que todo o universo mais pesado,
 Embora o dividisse a má mulher?
 Teus medos e desejos toda a esperança
 Assim frustram, e exemplo de infortúnio
 Maior serás p'ra quem vier depois,
 Só a Satã igual em crime e anátema.
 Ó consciência! A que abismo de terrores
 E medos me trouxeste, do qual fuga
 Não há. Em fundo fundo mais me afundo!³⁰⁹

Sendo assim, Adão sente-se devastado pelo fardo de ter trazido o mal à humanidade e ao mundo terrestre.³¹⁰ Trata-se de uma culpa que, mesmo levada com a *má mulher*, continua a pesar de modo abominável.³¹¹ Esse sentimento é ainda mais evidenciado se o compararmos com a descrição de Adão sobre o próprio nascimento, no Livro V: "Voltei logo os meus olhos para o céu, / E o amplo céu fitei, até que içado / Por instintivo e ágil ato ergo-me / Como querendo chegar-lhe, e ereto me firmo nos pés".³¹² Como se vê, a sensação de leveza transmitida através da forma com que Adão se ergue pela primeira vez, buscando alcançar o

³⁰⁹ "(...) first and last / On me, me only, as the source and spring / Of all corruption, all the blame lights due; / So might the wrath. Fond wish! Couldst thou support / That burden, heavier than the Earth to bear, / Than all the World much heavier, though divided / With that bad Woman? Thus what thou desir'st / And what thou fearest alike destroys all hope / Of refuge and concludes thee miserable / Beyond all past example and future, / To Satan only like, both crime and doom. / O conscience, into what abyss of fears / And horrors hast thou driven me; out of which / I find no way, from deep to deeper plunged!" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 740).

³¹⁰ Após o monólogo de Adão, o poema descreve o ambiente ao redor do homem, que espelha a forma simbólica do estado psicológico de Adão: "Assim Adão voz alta se chorava / À muda noite, agora não, como antes / Da queda, branda, doce e sã, mas negra / De negro ar, com névoa tenebrosa, / Que à sua má consciência revelava / Imagens ampliadas de terror." (*Ibid.*, p. 741). Dessa forma, através do pecado interiorizado, a consciência culpada de Adão transforma o Éden em um lugar ameaçador.

³¹¹ Ricœur afirma: "O essencial da culpabilidade está já contido nessa consciência de se estar 'carregado', carregado por um 'peso'. A culpa nunca será outra coisa do que o próprio castigo, antecipado, interiorizado e já pesando na consciência" (RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 118).

³¹² "Straight toward heaven my wondering eyes I turned, / And gazed a while the ample sky, till raised / By quick instinctive motion up I sprung, / As thitherward endeavouring, and upright / Stood on my feet" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 550-553).

céu, parece atribuir-lhe uma massa tão leve, de modo que é capaz de se colocar em pé quase como se estivesse suspenso no ar por alguns momentos até que seus pés tocassem o chão. Ao contrário desse sentimento de elevação, de voo ou mesmo de estar a flutuar, na assimilação da sua culpa pelo mal, Adão sente-se afundar com o peso que carrega. Da mesma forma, ao invés de estar a fitar o céu, de modo que se levanta com o objetivo de estar mais perto dele, Adão, enquanto pecador, associa suas sensações ao *abismo*. A imagem expressa pelo verbo *afundar* remete às águas do Caos, o lugar de desespero e de confusão do pecador. Entretanto, ao invés de continuar a afundar – como Satã que no Livro IV afirma: "Mais baixo ainda caio, só supremo / Em tristeza" – Adão reconhecerá o equívoco de manter-se afastado de Deus,³¹³ e é o sentimento da *culpa* que pouco mais tarde, ao final do Livro X, o distanciará do estado caótico de confusão e desespero a partir da confissão dos pecados e pedidos de perdão a Deus.

Apesar do final do monólogo de Adão ser um dos poucos momentos em que, enquanto pecador, seu discurso não é acompanhado por apontamentos das causas e dos seres que o fizeram transgredir, ainda assim, há um sutil lembrete em sua fala a respeito da responsabilidade que atribui à Eva pelo pecado ao se referir a ela não por nome, mas como *bad women* (*má mulher*). No poema, Eva representa a tentação do mal para Adão, tal como Satã é o tentador de Eva. Assim, logo após Adão terminar o seu monólogo, Eva se aproxima, ao que o homem age com aversão, comparando-a com a serpente³¹⁴ e atribuindo ao feminino – gênero o qual Deus cometera o erro de criar – o título de *defeito belo da natureza*.³¹⁵ Após conversa, o casal retomará seu bom relacionamento, mas Adão nunca deixará de responsabilizar a mulher.

No Livro XI, em conversa com Miguel, Adão, já perdoado por Deus, ainda anunciará outra fonte que não si mesmo para o nascimento do mal: "E já vejo que a dor do homem / Vai dar ao mesmo, nasce da mulher."³¹⁶ Ao que o anjo responde: "Começa no langor enerve do homem, / (...) que as funções p'la sabedoria / Deveria manter, superior que lhe é".³¹⁷ Dessa forma, mesmo com a consciência da sua própria culpa, Adão não deixa de apontar outros responsáveis pelo mal. Isso pois, enquanto um indivíduo *é* ou *não é* pecador, o culpado pode apresentar diferentes graus de culpa,³¹⁸ de modo que Adão pode se sentir culpado, sem,

³¹³ "The lower still I fall, only supreme / In misery" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p.256-257).

³¹⁴ *Ibid.*, p. 743.

³¹⁵ "this fair defect / Of nature" (*Ibid.*, p. 744-745).

³¹⁶ "But still I see the tenor of man's woe / Holds on the same, from woman to begin." (*Ibid.*, p. 806-807).

³¹⁷ "From man's effeminate slackness it begins, / (...) who should better hold his place / By wisdom, and superior gifts received" (*Ibid.*, p. 806-807).

³¹⁸ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 124-125.

contudo, se encontrar no mais alto nível da consciência da culpabilidade. É em vista disso que a justiça é também relativa,³¹⁹ como o perdão oferecido por Deus aos Homens mas não a Satã, por ser auto-tentado.³²⁰

Eva, por sua vez, responsabiliza-se como única culpada pela queda da humanidade e adquire, através dessa auto imputação, a consciência da culpa em mais alto grau do que Adão. Após o monólogo do homem no Livro X, Eva implora pelo seu perdão e expressa a culpa que sente: "E hei-de voltar ao julgamento, (...) E há-de o meu choro o Céu importunar, / P'ra que mudada a pena de ti caia / Em mim, da tua dor a causa única, / Em mim, em mim só, justo objeto de ira."³²¹ É por meio dessa fala que Eva insere-se na consciência da culpa, uma vez que, como diz Ricœur: "Ser culpado significa apenas estar pronto para suportar o castigo e constituir-se como alvo de castigo."³²² Acrescente-se que no próprio ato de externalizar o sentimento da culpa surge um tom de melancolia, e Eva provará do sentimento de paz, de modo que logo após a sua fala a Adão, o poema narra: "Fechou num choro, e esse estado humilde, / Imóvel 'té que paz lograsse um erro / Sentido e deplorado (...)"³²³ Adão também então se acalma e diz, reconhecendo sua própria culpa: "Se orações / Mudassem altos éditos, muito antes / Ali me levaria a plena voz, / Que sobre mim chamasse só a vara / E o perdão sobre o sexo fraco e frágil, / Confiado a mim e só por mim exposto"³²⁴ Com tal admissão de culpa, tanto Eva quanto Adão, ao invés de sentirem-se pesados e perturbados, sentem-se um pouco mais em paz. À medida em que restabelecem um bom relacionamento, Adão sugere que voltem para o lugar onde foram julgados pelo Filho para orar e pedir o perdão de Deus,³²⁵ a fim de restaurar a relação que fora partida no pecado. A confissão é uma ideia fundamental do cristianismo, explorada por um dos livros mais influentes da teologia, *Confissões*, de Agostinho. Esse conceito, no entanto, não está presente no relato hebraico do Éden, mas está representado em *Paraíso Perdido*.³²⁶ É a confissão dos pecados perante Deus o elemento que

³¹⁹ Pertence à simbólica da consciência da culpa o vocabulário ligado à justiça e à metáfora do tribunal, que de acordo com RICŒUR, é a metáfora da consciência moral. (*Ibid.*, p. 124-125).

³²⁰ "Os primeiros da espécie, sós caíram, / Auto-tentados, auto-depravados; / O homem por outros cai: graça achará,

/ Os outros não. Em mercê e justiça, / Na terra e Céu, glorioso serei mais, / Mas antes e depois mais em mercê." (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 197 e 199).

³²¹ *Ibid.*, p. 747.

³²² RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 119.

³²³ "She ended weeping, and her lowly plight, / Immovable till peace obtained from fault / Acknowledged and deplored (...)" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 746-747).

³²⁴ *Ibid.*, p. 747.

³²⁵ *Ibid.*, p. 757.

³²⁶ No Livro V, encontramos um gesto parecido com a confissão, o ato de orar como defesa contra o mal, que ainda não aconteceu, mas revelou-se como ameaça: após ter um sonho ruim, instigado por

"completa esse movimento de interiorização do pecado em culpabilidade pessoal".³²⁷ Mais uma vez, a consciência do pecado encontra-se intimamente ligada à consciência da culpa. Ainda, a formulação geral de *Paraíso Perdido* apresenta os símbolos da mancha e da culpabilidade implicados na consciência do pecado, pois mais do que qualquer outra expressão do mal, é essa fase que move e caracteriza a narrativa, no relacionamento com Deus.

Assim, no momento em que Adão e Eva atingem plenamente a consciência da culpa, o arrependimento os tira do cativeiro do pecado através da confissão, de modo que o retorno a Deus não apenas emenda em certa medida os males trazidos na consciência do pecado, como também alivia o peso característico da própria consciência da culpa, que promovera no casal o desejo de retornar a Deus em primeiro lugar. O *retorno* – símbolo da consciência do pecado – faz com que Adão e Eva, através dos pedidos de perdão a Deus em preces, melhorem imediatamente seus ânimos e encontrem nova força e esperança. Dessa forma, ainda que o tormento do peso e da culpa, em alguma medida, nunca possa deixar de fazer parte da experiência de Adão e Eva enquanto vivem, a busca pelo céu moral devolve-lhes, até certo ponto, a leveza inicial. Ainda, a última fala do poema pertence a Eva, que reitera sua culpa, porém em tom de otimismo e até mesmo de tranquilidade:

(...) Tu p'ra mim
 És tudo sob o Céu, todo o lugar,
 Banido p'lo meu crime voluntário.
 E esta consolação contudo salvo:
 Que apesar de ser mãe de toda a perda,
 E indigna de favor, serei por certo
 Mediante a raça a mãe de todo o ganho.
 Assim a nossa mãe. E Adão mais grato
 Ouviu, mas sem resposta; pois bem perto
 O arcanjo se quedara e do outro monte
 Em formação fulgente aos postos fixos
 Desciam querubins; (...) ³²⁸

Ainda que a última fala seja de Eva, a perspectiva final é de Adão, que silenciosamente aprova a posição daquela que ambos consideram culpada em mais alto grau.

Satã, Eva relata-o a Adão e ambos realizam rezas a fim de afastar o mal que o sonho trouxe como uma premonição.

³²⁷ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 120.

³²⁸ "(...) thou to mee / Art all things under Heav'n, all places thou, / Who for my wilful crime art banisht hence. / This further consolation yet secure / I carry hence; though all by mee is lost, / Such favour I unworthy am vouchsafed, / By me the promised seed shall all restore. / So spake our Mother Eve, and Adam heard / Well pleased, but answered not; / for now too nigh / The Archangel stood, and from the other hill / To their fixed station, all in bright array / The Cherubim descended; (...)" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p.874-875).

Após observarem os anjos, Adão e Eva são levados para fora do Éden e assim o poema chega ao fim, de modo que o desfecho de *Paraíso Perdido* consolida a convicção do *sin of Eve* (*pecado de Eva*).³²⁹ Isto é, o poema mantém até a sua conclusão a perspectiva de que Eva é a grande culpada pelo mal do mundo humano, opinião não apenas imputada pela mulher sobre si mesma – na medida em que demonstra o mais alto grau da consciência da culpabilidade entre os seres do poema – mas ponto de vista também de Adão, de Deus e dos anjos. Eva é duplamente responsável pelo mal em *Paraíso Perdido*: além de ser a primeira a transgredir o interdito determinado por Deus, Eva foi, ela mesma, a tentação que fizera com que Adão comesse do fruto, posto que o homem cometera o ato de desobediência com o intuito de manter-se próximo a ela, mesmo que isso significasse estar longe de Deus.

Em *Paraíso Perdido*, a origem do mal, tanto da revolta de Satã quanto do mal humano, envolve uma representação do feminino que consiste respectivamente em Pecado e em Eva. O poema narra, além do pecado original na transgressão de Adão e Eva, o seu representante cósmico, que é a própria personificação do pecado. Essa personagem alegórica está simbolicamente por trás do mal de Satã na medida em que surge de sua cabeça, no momento em que o anjo planeja a revolta no céu. Pecado nasce, à maneira de Atena, já adulta e de armadura, da cabeça de seu pai. No entanto, essa não é uma simples referência à mitologia grega, mas há por trás dessa imagem, uma ideia central ao discurso da origem do mal que se insere de uma forma ou de outra na narrativa. Pecado, a primeira figura feminina em existência na criação, além de representar a primeira transgressão, foi responsável, segundo ela mesma, por convencer muitos dos anjos a se rebelarem com Satã.³³⁰ Sendo assim, Pecado possui, tal como Eva, o papel de tentadora do mal, além de ser mãe de um dos grandes males do poema, a morte. Por sua vez, Eva – que junto à Pecado são as únicas personagens femininas do poema – tem origem do corpo de Adão, tal como Pecado surge a partir de Satã. Assim, o homem carrega em si algo do sexo feminino que corresponde também ao mal, tal como está expresso na fala de Miguel que afirma ter a transgressão origem na "negligência afeminada do homem".³³¹ Dessa forma, por trás da desobediência de Adão e de Satã há em alguma medida uma figura feminina que provoca a irracionalidade do ser, característica essa que também faz parte da própria natureza da mulher. Dessa forma, em *Paraíso Perdido*, o feminino – além de ser o "sexo fraco e frágil" –,³³² é um ponto de origem do mal.

³²⁹ Miguel refere-se ao acontecimento que levou à queda do Homem, não como "o pecado de Adão e Eva", mas sim como "o pecado de Eva" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 798).

³³⁰ *Ibid.*, p. 164-165.

³³¹ "From man's effeminate slackness it begins" (*Ibid.*, p. 806-807).

³³² "Thy frailty and infirmer sex" (*Ibid.*, p. 746-747).

Assim, existe uma ambiguidade no poema que se dá não só na medida em que Eva se sente subjetivamente culpada, mas também porque há a sugestão de uma culpa objetiva da mulher. Em outras palavras, o poema parece questionar como poderia ser Adão objetivamente culpado pela queda se Eva, ela mesma, se assume – e é – culpada por ceder ao pecado? Assim dizendo, por um lado, a culpa se dá em um momento de introspecção do sujeito, ou seja, ela é subjetiva. Por outro lado, o poema exprime a concepção de uma culpa que é do outro. Eva, como Satã, é o outro. Ambos não são senão pretextos que explicam e justificam a queda de Adão. Isto é, Adão e Eva não partilham da mesma culpa pela queda. A queda é a falha de Eva, mas o sacrifício voluntário de Adão. Há, assim, uma representação da nobreza do homem por ter caído apenas por motivo de amor a um outro verdadeiramente culpado.

Todavia, tanto na consciência da mancha quanto na consciência da culpa, o agente atormentado pelo mal não precisa necessariamente ser o *autor* do mal para carregar o peso das suas consequências. O mais alto grau da culpabilidade é o da culpa até pelo mal que não se fez. Desse modo, Eva não é, obrigatoriamente, responsável por todo o mal do qual se culpa. Ser culpado também não implica ser a figura do mal ou mesmo agir com maldade,³³³ apesar de que não podemos determinar ou estabelecer um sentido definido para essas duas situações. Isto é, não se trata de determinar se Adão e Eva teriam ou não conduzido suas ações com maldade, já que ambos renunciaram a Deus conscientemente ao pecar, mas acreditando estar agindo para um bem. Logo, a consciência do mal – a partir dos símbolos da mancha, do pecado e da culpabilidade – explora a experiência com o mal, mas nada diz a respeito da origem do mal em si, que continua a ser uma incógnita.

³³³ Tal como o trágico Édipo, o qual é "precisamente o símbolo do crime monstruoso e da falta desculpável (...)" (RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013, p. 132).

Considerações finais

No decorrer deste trabalho, observamos *Paraíso Perdido* como um imenso comentário dos versículos de Gênesis que narram a história do Éden. Para além de desdobrar essa narrativa sintética por meio de um trabalho de imaginação, John Milton também incluiu em seu poema, de forma sucinta e por meio de profecias, toda a história humana presente na narrativa bíblica, desde Caim e Abel até a redenção da humanidade, através da encarnação de Jesus. Mais do que isso, constatamos a recusa do autor em seguir a cronologia bíblica ao fazer do Filho uma figura cósmica, estando ele presente no poema desde a criação do mundo e até mesmo nos acontecimentos do Éden. Assim, observamos em *Paraíso Perdido* dois movimentos de elasticidade poética. Por um lado, há, no poema de Milton, uma expansão da narrativa concisa do Éden. Por outro lado, a narrativa contrai toda a dimensão histórica da Bíblia.

Observamos ainda que o caminho entre o episódio bíblico do Éden e *Paraíso Perdido*, escrito no século XVII, não é uma estrada sem desvios. Originárias de contextos distintos e separadas por séculos de leituras simbólicas e teológicas sobre o mito do Éden, a narrativa bíblica e o poema de Milton contam duas histórias diferentes a respeito da origem e existência do mal. Ainda que *Paraíso Perdido* espelhe vários aspectos da representação do mal do mito adâmico, o poema possui uma representação múltipla do mal em decorrência dos desvios do texto canônico e da ortodoxia cristã, através de influências clássicas e elementos gnósticos e imaginativos.

No início desta dissertação, observamos que, com exclusão do que teria sido um objetivo literário de se construir um poema épico de renome, a finalidade da narrativa, expressa por Milton nos primeiros versos, reside em justificar a Deus. Essa defesa é a linha de pensamento que une as partes de maior ênfase religiosa do poema, desde os primeiros versos, em que o autor manifesta seu desejo de cumprir uma teodiceia, passando pelo Livro III, em que o próprio Deus esclarece a culpa do Homem pelo mal, até o último livro, o qual narra o consolo de Adão, que se contenta com a encarnação de Jesus, descobrindo que, para os justos, o mal resultará em bem. Eis a *felix culpa*. Mantém-se, assim, que, apesar de o mal existir, o bem sempre será vitorioso. Contudo, na vida terrena, por terem transgredido em Adão e Eva, o mal coabitará com os Homens no mundo caído. Após a queda, o mal inversamente não mais será necessariamente uma questão de escolha, pois a humanidade deverá cumprir a pena pelo erro do primeiro homem e da primeira mulher, contando com morte e sofrimento não apenas causados por outros humanos, mas também pela própria vida terrestre. Em *Paraíso Perdido*, o

mal é a história da humanidade até o dia em que, conquistando o bem, os Homens justos ascenderão ao céu.

Tal é o discurso de *Paraíso Perdido* a respeito da origem e do fim do mal humano pela perspectiva divina. No entanto, no decorrer deste trabalho observamos a representação do mal no poema de Milton ainda por outras perspectivas: a partir do tema da transgressão; enquanto ideia poética de liberdade; na qualidade de uma experiência de fascínio vinculada à arte poética; pelo ponto de vista do leitor moderno fascinado por Satã; através da presença no poema de símbolos ricœurianos não racionalizantes do mal, os quais não se ocupam com a origem, o funcionamento e outros enigmas que rodeiam a questão do mal; e inserido em um discurso simpatizante do vínculo entre o feminino e a origem do mal, a partir das figuras femininas do poema, Eva e Pecado.

No poema de Milton, o mais perto que podemos chegar de uma teorização da origem do mal humano é através da implicação de que a origem do mal cósmico e terreno estão intrinsecamente ligados a uma figura feminina. Ao contrário de Satã, que representa poeticamente o fascínio do mal, Eva é uma figura poeticamente deficiente do mal, justamente porque existe um discurso que está por trás da representação do feminino, que é a inferioridade da mulher. A título de exemplo, o final da jornada de Eva em *Paraíso Perdido* apresenta-se de forma artificial na medida em que o poema não narra o processo com que Eva, após comer do fruto, retorna para o caminho do bem, se submetendo a Adão e assumindo a culpa por todo o mal do mundo. Essa omissão da forma com que Eva se arrepende não diz nada poeticamente, mas sim ideologicamente. Nesse lapso, que foi a escolha de Eva pelo retorno ao bem, existe apenas uma advertência aos leitores, vinda da experiência de Eva com o mal, que é a reafirmação ou recomendação de conformidade quanto ao baixo estatuto das mulheres na hierarquia social. Dessa forma, o poema propõe uma lição de moral, como expressou Adão após a queda, quando disse que será punido aquele que confia demais na mulher e deixa-a governar.³³⁴ Assim, em relação a Eva enquanto figura do mal, este trabalho possui um distanciamento crítico, em função do discurso ideológico e do juízo de valor por trás da representação do feminino em *Paraíso Perdido*.

Apesar dessas reflexões, *Paraíso Perdido* nos deixa com uma série de questões sobre a origem e a existência do mal no poema. Teria o mal se originado a partir do bem ou apesar do bem? Há realmente justiça no fato de que o mal existe no mundo humano? Essas são questões racionalizantes e paradoxais, que não podem ser resolvidas, ainda mais em meio à

³³⁴ "Thus it shall befall / Him who to worth in woman overtrusting / Lets her will rule" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 670).

representação complexa e multifacetada do mal no poema de Milton. Mais interessante do que as especulações que o poema surte sobre o mal, é a inegável contribuição de *Paraíso Perdido* no âmbito da cultura e no imaginário cristão ocidental. Não podemos, assim, deixar de mencionar como as figuras e representações do mal de Milton, tal como a figura de Satã, o caos, o inferno e o Pandemônio, impactaram a forma como esses elementos foram posteriormente retratados na literatura e no imaginário cultural do Ocidente.

Por fim, após dissertar sobre o mal, não podemos deixar de sentir que exploramos esse tema de modo por vezes divergente e, ao mesmo tempo, de forma limitada ou insuficiente. Afinal, como indicou Ricœur, o mal é um assunto inesgotável. Da mesma forma, há excessivamente mais o que falar sobre a representação do mal em *Paraíso Perdido* do que foi possível explorar nesta elaboração. Tal é o potencial simbólico infindável não apenas do mal, mas também da poesia, em especial com respeito a *Paraíso Perdido*, obra edificada por uma imaginação transbordante. Esse excesso irreduzível é o encantamento e a virtude da poesia. Isso, pois, como afirma Bachelard, "Nunca terminamos de sonhar o poema, nunca terminamos de pensá-lo".³³⁵

³³⁵ BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p. 260.

Referências bibliográficas

- AGOSTINHO, Aurélio. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.
- ALTER, Robert. *A arte da narrativa bíblica*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ALTER, Robert.; KERMODE, Frank. *Guia Literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora Unesp, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Tradução de Fernando Scheibe. São Paulo: Autêntica Editora, 2015.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BATAILLE, George. *On Nietzsche*. Londres: Continuum, 2004.
- BATISTA, Sérgio Henrique Rocha. *Análise da teodiceia na literatura: Paradise Lost e O Evangelho segundo Jesus Cristo*. 2018. 159 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis.
- BÍBLIA. português. *Almeida corrigida fiel*. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil. 1994. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/2rs/1/2+>> Acesso em 09 nov. 2022.
- BÍBLIA. português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1995.
- BIZZOCCHI, Aldo. *Entre o Céu e o Inferno*. Diário de um linguísta. 02 fev. 2021. Disponível em: <<https://diariodeumlinguista.com/2021/02/02/entre-o-ceu-e-o-inferno/>>. Acesso em 03 mar. 2023.
- BLAKE, William. *The Marriage of Heaven and Hell (A song of Liberty)*. Londres: Bernard Quaritch, 1868.
- BLOOM, Harold.; ROSENBERG, David. *O Livro de J*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992.
- BOTTÉRO, Jean. *Nascimento de Deus: A Bíblia e o historiador*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- DOLANSKY, Shawna. *How the Serpent in the Garden Became Satan. Biblical Archaeology Society*. 28 jul. 22. Disponível em:

- <<https://www.biblicalarchaeology.org/daily/biblical-topics/bible-interpretation/how-the-serpent-in-the-garden-became-satan/>>. Acesso em 25 nov. 2022.
- FRANK, Joseph. *The Unharmonious Vision: Milton as a Baroque Artist*. *Comparative Literature Studies*, vol. 3, n. 2, 1966.
- GRONDIN, Jean. *Hermenêutica*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012.
- HAYES, Christine. *Introduction to the Old Testament (Hebrew Bible) Lecture 1 Transcript*. New Haven: University of Yale. 6 set. 2006. Disponível em: <<https://oyc.yale.edu/religious-studies/rlst-145>>. Acesso em 11 set. 2018.
- Hermeneutics*. Encyclopedia Britannica, mar. 2023. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/hermeneutics-principles-of-biblical-interpretation>>. Acesso em: 8 mai. 2023.
- HUTSON, Lorna (ed.). *The Oxford Handbook of English Law and Literature, 1500-1700*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- JUNG, Viviane Brunhilde. *Liberdade para obedecer. Uma espiadela nas influências teológicas de John Milton em Paraíso Perdido*. *Vox Scripturae – Revista Teológica Internacional*, São Bento do Sul/SC, vol.27, n.2, mai-ago, 2019.
- KENRICK, Edward F. *'Paradise Lost' and the Index of Prohibited Books*. *Studies in Philology*, vol. 53, n.3, 1956.
- Mail online. *Vatican slams blockbuster The Golden Compass as 'anti-Christian'*. Disponível em: <<https://www.dailymail.co.uk/news/article-503462/Vatican-slams-blockbuster-The-Golden-Compass-anti-Christian.html>>. Acesso em: 09 out. 2022.
- MARTYRIS, Nina. *Paradise Lost: How The Apple Became The Forbidden Fruit*. NPR One. 30 abr. 2017. Disponível em: <<https://www.npr.org/sections/thesalt/2017/04/30/526069512/paradise-lost-how-the-apple-became-the-forbidden-fruit>> Acesso em 15 fev. 2023.
- MESSARA, Dahia. *Puritan Discourse and Indian Voice in Seventeenth- and Eighteenth-Century North American Captivity Narratives*. 2013. 341 f. Orientador: Sâmi Ludwig. Tese (Doutorado em língua e literatura inglesa) – Universidade de Haute-Alsace. Faculté des Lettres, Langues et Sciences Humaines. Institut de Recherche en Langues et Littératures Européennes, Paris.
- MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015.

MOORE, C. A. *The Conclusion of Paradise Lost*. *PMLA*, vol. 36, n. 1, 1921, p. 1-34. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/457261>>. Acesso em 30 set. 2022.

OLIVEIRA, Fábio Falcão. *História da religião: analisando a epopeia de Gilgamesh e a mitologia genesiana*. *Religare*, João Pessoa, v. 11, n. 1, 2014.

PIERCE, Joanne. *Where did our ideas about hell originate?* *Sojourners*. 18 abr. 2018. Disponível em: <<https://sojo.net/articles/where-did-our-ideas-about-hell-originate>>. Acesso em 05 mar. 2023.

Platonic year. *Oxford Reference*. Disponível em: <<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100331517>>. Acesso em 18 abr. 2023.

PONTES, Antonio Ivemar da Silva. *A "influência" do mito babilônico da criação, Enuma Elish, em gênesis 1,1-2,4a*. 100 f. 2010. Dissertação de mestrado. Pró-reitoria acadêmica. Programa de mestrado em Ciências da Religião – Universidade Católica de Pernambuco, Pernambuco.

PULLMAN, Philip. *His Dark Materials: Northern Lights, The Subtle Knife, The Amber Spyglass*. Londres: Scholastic Children's Books, 2008.

PULLMAN, Philip. *The Amber Spyglass*. Londres: Scholastic, 2000.

READ, Sophie. *Milton and the Critics: The Reception of Paradise Lost*. Disponível em: <<https://darknessvisible.christs.cam.ac.uk/critics.html>>. Acesso em: 09 out. 2022.

RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

ROGERS, John. *Milton*. Aula transcrita. New Haven: University of Yale. 2007. Disponível em: <<https://oyc.yale.edu/english/engl-220>>. Acesso em 14 jan. 2021.

SARNA, Nahum M. *Understanding Gênesis*. New York: Schocken Books, 1995.

SCHWANTES, Milton. *Projetos de esperança: meditações sobre Gênesis 1-1*. São Paulo: Paulinas, 2002.

The Holy Bible, King James Version. King James Bible Online, 2023. Disponível em: <www.kingjamesbibleonline.org>. Acesso em 04 set. 2023.

HAO, Tianhu. *Milton's Satan in China*. *Milton Studies*, v. 62, n. 2, set. 2020. p. 280-293. Disponível em: <<https://doi.org/10.5325/miltonstudies.62.2.0280>>. Acesso em: 05 nov. 2022.

Trinity Church Oxford. *The attributes of God*. Disponível em: <<https://www.trinitychurchoxford.com/attributes-of-god>>. Acesso em: 21 abr. 2022.

VEIGA, Edison. *Como o Cristianismo moldou a figura de Satanás para combater outras religiões*. BBC News Brasil. 8 ago. 2018. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/geral-451081>>. Acesso em 25 nov. 2022.

WILLER, Claudio. *Um obscuro encanto: Gnose, gnosticismo e poesia moderna*. 407 f. Tese de doutorado – Programa de doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo. 2007.

APÊNDICE A – O estatuto do Homem antes da queda

Paul Ricœur observa em sua análise do mito adâmico que o Homem nunca fora elevado,³³⁶ mesmo antes da expulsão do casal do jardim do Éden. No poema de Milton, de forma diferente, Adão e Eva são inicialmente puros e estão em proximidade com o céu. Adão é descrito como tendo sido criado perfeito por Deus, apesar de mutável.³³⁷ Até mesmo a descrição de Adão e Eva sob a perspectiva de Satã exalta a elevação do casal em termos de razão, graça e beleza, em relação a outros seres terrenos:

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 daí a autoridade.
Mas um par sem par, tal como os seus sexos
Par e ímpar são: p'ra planos ele e arrojo,
P'ra dulçor ela e graça que cativa;
Ele por Deus só, ela por Deus nele.³³⁸

Com isso, a transgressão trouxe de fato uma queda no sentido de um rebaixamento de posição. No entanto, o poema retrata de modo incerto o status de perfeição do casal de antes da queda, porquanto ainda poderiam ascender à condição mais elevada dos anjos,³³⁹ de modo que a nenhum deles caberia naquele momento uma categoria tão plena como a da perfeição. Ademais, no poema de Milton, este é um acontecimento que poderia ter sido evitado, segundo

³³⁶ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013.

³³⁷ "(...) God made thee perfect, not immutable" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 376 e 377).

³³⁸ "Two of far nobler shape, erect and tall, / Godlike erect, with native honor clad, / In naked majesty seemed lords of all, / 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 placed, / Whence true authority in men; though both / Not equal, as their sex not equal seemed; / For contemplation he and valor formed; / For softness she and sweet attractive grace; / He for God only, she for God in him". (*Ibid.*, p. 276-279).

³³⁹ Segundo o anjo Rafael, poderia haver um dia em que Homens viveriam entre anjos, deixando o corpo e se transformando em espíritos: "(...) um dia / Homens com anjos parte tomarão / Da mesma dieta, nem leve nem farta, / E talvez de corpórea refeição / Vossos corpos se mudem em espírito, / Apurados por lapso temporal, / E asas tomem etéreos, como nós, / E escolham paraíso térreo ou célico: / Se obediente te acharem, e imutável / Conservares bem firme o amor inteiro / Do qual radicas." ("(...) time may come, when men / With angels may participate, and find / No inconvenient diet, nor too light fare; / And from these corporal nutriments perhaps / Your bodies may at last turn all to spirit, / Improved by tract of time, and, winged, ascend / Ethereal, as we; or may, at choice, / Here or in heavenly paradises dwell; / If ye be found obedient, and retain / Unalterably firm his love entire / Whose progeny you are.") (*Ibid.*, p. 374-375).

o que diz Deus em *Paraíso Perdido*: "Eu o fiz justo e reto, / Capaz de resistir, apesar de livre para cair"³⁴⁰.

³⁴⁰ "I made him just and right, / Sufficient to have stood, though free to fall." (*Ibid.*, p. 196-197. Tradução nossa).

APÊNDICE B – Paralelos literários entre Gênesis e a mitologia do Antigo Oriente Próximo

As histórias contidas em Gênesis 1-11 concentram diversos paralelos literários com outros textos do Antigo Oriente Próximo. A título de exemplo, o mito de criação babilônico, *Enuma Elish*, oferece paralelos com Gênesis 1,1 - 2,4a.³⁴¹ Ainda, alguns elementos de simbolismo cósmico da imaginação mesopotâmica e israelita encontram-se na *Epopéia de Gilgamesh* e em Gênesis 3, como é o caso da figura da serpente e a árvore da vida³⁴². Para a acadêmica Christine Hayes, esses paralelos não apenas mostram a influência da literatura do Antigo Oriente em Israel, como também sugerem um posicionamento ideológico diferente de seus vizinhos e possivelmente uma intenção política das narrativas israelitas, evidenciada pela forma como os autores hebreus alteravam partes cruciais do texto estrangeiro.³⁴³ Jean Bottéro, entretanto, argumenta a favor da originalidade dos textos de Gênesis e sua independência em relação à imaginação do Antigo Oriente, afirmando existirem em tais episódios bíblicos apenas "vagas reminiscências de mitos mesopotâmicos".³⁴⁴

³⁴¹ PONTES, Antonio Ivemar da Silva. *A "influência" do mito babilônico da criação, Enuma Elish, em gênesis 1,1-2,4a*. 100 f. 2010. Dissertação de mestrado – Pró-reitoria acadêmica. Programa de mestrado em Ciências da Religião – Universidade Católica de Pernambuco, Pernambuco.

³⁴² OLIVEIRA, Fábio Falcão. História da religião: analisando a epopeia de Gilgamesh e a mitologia genesiana. *Religare*, João Pessoa, v. 11, n. 1, 2014. p. 32.

³⁴³ HAYES, Christine. *Introduction to the Old Testament (Hebrew Bible) Lecture 1 Transcript*. New Haven: University of Yale. 6 set. 2006. Disponível em: <<https://oyc.yale.edu/religious-studies/rfst-145>>. Acesso em 11 set. 2018.

³⁴⁴ BOTTÉRO, Jean. *Nascimento de Deus: A Bíblia e o historiador*. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 198 e 229.

APÊNDICE C – A origem dos anjos de Milton

Os anjos de Milton, rebeldes ou não, não advêm apenas de associação bíblica. Apesar de estar descrito em Apocalipse 8:2 a quantidade de 7 anjos, na Bíblia são citados apenas Miguel e Gabriel. A Igreja Católica reconhece também Rafael, que apesar de não aparecer em nenhum relato bíblico, é mencionado no livro apócrifo de Tobias, além de ser uma figura importante no judaísmo. Quanto ao anjo Miguel, Milton segue a tradição judaica e não protestante ao fazer de Miguel, e não Jesus, o príncipe dos anjos.³⁴⁵ Milton faz menção também ao arcanjo Uriel, que não está na Bíblia, mas aparece no livro apócrifo de Enoque e na literatura rabínica.

³⁴⁵ JONAS, Daniel. notas do tradutor. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 407. nota 1.

APÊNDICE D – A hermenêutica ricœuriana

Segundo Jean Grondin, Paul Ricœur faz "uma virada hermenêutica da fenomenologia". Em Ricœur, não se deve esquecer alguns pressupostos ainda fenomenológicos da hermenêutica, como o fato de que a ordem linguística não é autônoma e remete a uma experiência de mundo que só "se dá por meio de uma hermenêutica que se dedica à interpretação das objetivações de sentido."³⁴⁶ Ricœur ainda distingue dois tipos de hermenêutica, os quais devem ser pensados em conjunto. Por um lado, a *hermenêutica da confiança* "assume o sentido tal como se propõe ao entendimento e tal como ele orienta a consciência" e, em oposição, a *hermenêutica da suspeita* "desconfia do sentido tal como ele se oferece, porque ele pode abusar da consciência".³⁴⁷

Neste trabalho, com o termo "hermenêutica", não estamos nos referindo a um método específico de uma hermenêutica regional, tal como a hermenêutica bíblica ou mesmo literária, mas sim no sentido de interpretar, como exposto por Paul Ricœur, quem se volta para a hermenêutica justamente para estudar o mal, motivo pelo qual esse trabalho se apoia grandemente nos pressupostos ricœurianos.

³⁴⁶ GRONDIN, Jean. *Hermenêutica*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola Editorial, 2012, p. 99-100.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 100-101.

APÊNDICE E – O conceito de *inferno*

A palavra "inferno", "do latim *infernum*, 'lugar baixo', provém de *infer* (de 'inferior', 'ínfimo', etc.), do indo-europeu *ndher*, que também resultou no inglês *under* e no alemão *unter* (embaixo, sob). O inglês *hell* e o alemão *Hölle* remontam ao indo-europeu *k'el*, 'encobrir' (...)"³⁴⁸.

O conceito cristão de *inferno* foi influenciado por Ἅιδης (Hades), o submundo grego governado pelo deus dos mortos, e pelos lugares judaicos de vida após a morte, *Sheol* (שְׁאוֹל) e *Gehinnom* (גֵּיהֶנוֹם) – que passou a se chamar γέεννα (geenna) no grego e *gehenna* no latim. *Sheol* é o mais antigo entre os dois termos judaicos e foi usado na Bíblia hebraica para se referir ao lugar de vida após a morte ou a um lugar temporário de espera pela ressurreição do corpo³⁴⁹.

Na Septuaginta – tradução do Antigo Testamento para o grego – o termo *Sheol* foi traduzido para *Hades*. O nome *Gehinnom*, por sua vez, significa "vale de Hinom" e foi um lugar terrestre na Bíblia hebraica, onde eram realizados sacrifícios por fogo e mais tarde se tornou um lugar de fogo inextinguível pois ali eram incinerados os restos de carcaças e outros rejeitos vindos de Jerusalém. Posteriormente, a palavra *Gehinnom* passou a significar um lugar de sofrimento através de tormentos do fogo, para onde vão os ímpios após a morte. O termo é usado ainda hoje na religião judaica e também na língua hebraica como correspondente para a palavra *inferno*.

O termo latino *inferno* não aparece originalmente na Bíblia, escrita em hebraico, aramaico e grego, mas será inserido nos textos bíblicos apenas a partir da Vulgata, tradução de Jerônimo para o latim. Menções a γέεννα (Geenna) e a Ἅιδης (Hades) no Novo Testamento são frequentemente traduzidas para *inferno* nas versões bíblicas contemporâneas em língua portuguesa.

Fora isso, a palavra *diabo* tem origem no termo *diábolos* (διάβολος), do grego clássico, que significa "aquele que separa". No latim, a palavra se transformou em *diabolus*, já com o sentido de *diabo*.

³⁴⁸ BIZZOCCHI, Aldo. *Entre o Céu e o Inferno*. Diário de um linguista. 02 fev. 2021. Disponível em: <<https://diariodeumlinguista.com/2021/02/02/entre-o-ceu-e-o-inferno/>>. Acesso em 03 mar. 2023.

³⁴⁹ PIERCE, Joanne. *Where did our ideas about hell originate?* Sojourners. 18 abr. 2018. Disponível em: <<https://sojo.net/articles/where-did-our-ideas-about-hell-originate>>. Acesso em 05 mar. 2023.

APÊNDICE F – A árvore no meio do jardim

Apesar de associarmos a saída de Adão e Eva do Éden com a consequência pelo ato de comer o fruto proibido, o único motivo descrito explicitamente no Gênesis para a expulsão do casal é a afirmação do narrador de que Deus expulsou Adão e Eva para que não comessem da árvore da vida (Gn 3:22-23). A respeito da consequência por comer o fruto do bem e do mal em si, a Bíblia narra que: "ordenou o Senhor Deus ao homem, dizendo: de toda a árvore do jardim comerás livremente, mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás" (Gn 2:16-17). Posteriormente, em diálogo com a serpente, Eva diz: "Do fruto das árvores do jardim comeremos, mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, disse Deus: não comereis dele, nem nele tocareis para que não morrais" (Gn 3:1-3). Quando Deus descobre que Adão e Eva comeram o fruto proibido, nenhuma das punições proferidas é a sentença da expulsão do jardim. Apenas mais adiante, em conversa com os outros *elohim* (seres divinos), que Deus afirma: "Eis que o homem é como um de nós, sabendo o bem e o mal". Logo em seguida, o narrador exprime:

(...) ora, pois, para que não estenda a sua mão, e tome também da árvore da vida, e coma e viva eternamente, o Senhor Deus, pois, o lançou fora do jardim do Éden, para lavar a terra de que fora tomado. E havendo lançado fora o homem, pôs querubins ao oriente do jardim do Éden, e uma espada inflamada que andava ao redor, para guardar o caminho da árvore da vida (Gn 3:22-24).

Desse modo, impedir Adão e Eva de comer da árvore da vida é o único motivo explícito em Gênesis para a expulsão do casal. Contudo, as interpretações do episódio do Éden podem ser diversas, pois, como apontou Auerbach, em *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*, as narrativas bíblicas possuem uma infinidade de segundos planos interpretativos. Há, por exemplo, inconsistências concernentes às duas árvores do jardim, o que levou Harold Bloom, em *O Livro de J*, a dizer que a árvore da vida e a árvore do conhecimento do bem e do mal teriam sido uma só.³⁵⁰ É provável que essa interpretação se deva em parte a uma contradição na narrativa bíblica, a qual relata a árvore da vida como aquela que se encontra no meio do jardim (Gn 2:9), o que contradiz a fala de Eva a respeito do fruto proibido por Deus, o fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, se encontrar no centro do jardim. Algumas traduções tentam reverter essa aparente contradição com uma pequena modificação em Gênesis 2:9. Na versão de Meir Matzliah Melamed, o texto diz: "a

³⁵⁰ BLOOM, Harold.; ROSENBERG, David. *O Livro de J*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 194.

árvore da vida (estava) dentro do jardim". Já na tradução de David Rosenberg, o trecho se transforma em: "a árvore da vida estava lá no jardim".³⁵¹ Para mais, o mesmo termo, /Bětokh/ ("no meio"), é usado novamente em Gênesis 3:3, mas tanto Melamed quanto Rosenberg não escolhem ocultá-lo como fazem em Gênesis 2:9 com a única intenção de solucionar uma suposta incoerência no texto original.

Ainda, a afirmação de Bloom de que as duas árvores teriam sido, na realidade, uma mesma árvore, é apenas uma possibilidade de interpretação, já que não há nada redigido explicitamente na narrativa de Adão e Eva sobre isso. Mesmo assim, se nos atentarmos à narrativa, podem surgir outras possibilidades interpretativas. Por exemplo, em uma análise do episódio do Éden, há tantos motivos para Eva ter comido da árvore da vida quanto da árvore do conhecimento do bem e do mal. Explico-me melhor a partir dos seguintes aspectos dessa narrativa bíblica:

1) No texto bíblico, YHWH ordena a Adão que não comesse do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal (Gn 2:17), a qual a mulher mais tarde afirma, respondendo a uma pergunta da serpente, ser a que se encontra no meio do jardim (Gn 3:3). No entanto, no início do episódio do Éden (Gn 2:9), é dito pelo narrador que a árvore no meio do jardim é a árvore da vida. Assim, como teria a mulher encontrado a árvore do conhecimento do bem e do mal, se acreditava que a árvore proibida era a do meio do jardim? A localização atribuída à árvore da vida torna-a facilmente identificável, ao contrário daquela da qual a mulher supostamente comeu do fruto.

2) Enquanto a serpente dissera que os olhos do homem e da mulher se abririam e conheceriam o bem e o mal, o narrador diz, após comerem do fruto, que seus olhos se abriram, mas só reconheceram que estavam nus. Essa é uma possível alusão ao despertar da sexualidade e à habilidade de gerar filhos. Ademais, YHWH havia dito que morreriam se comessem do fruto proibido: "Mas da árvore do conhecimento do bem e do mal, dela não comerás; porque no dia em que dela comeres, certamente morrerás." (Gn 2:17). No entanto, nada lhes acontece a não ser o dom de gerar a vida, que até então somente YHWH possuía. No relato bíblico, o perigo de comer do fruto não é simplesmente a perda de um estado de imortalidade, pois YHWH afirma que morreriam *no dia* (ביום) da transgressão. Quanto a isso, o próprio John Milton busca justificar o motivo pelo qual Adão e Eva não morreram ao comer o fruto. No Livro XI, o poema narra que o Filho pede a Deus que deixe o casal viver, apresentando a Ele as orações e os pedidos de perdão de Adão e Eva. Deus então prospõe a

³⁵¹ BLOOM, Harold.; ROSENBERG, David. *O Livro de J*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 79.

morte do homem e da mulher, mas declara que devem deixar o jardim do Éden. O Deus de Milton também afirma que o Homem passa a ser mortal, tendo sido antes imortal.

3) Apenas após terem comido do fruto proibido que Adão nomeia a mulher "Eva", por ser a mãe de todos os seres vivos (Gn 3:20). "O nome de Eva, *Havvah*, é explicado pela raiz *hayah*, 'viver'³⁵². Ademais, a serpente foi símbolo de divindade e fertilidade no Antigo Oriente Próximo – apesar de ter sido também símbolo do caos.³⁵³

4) O primeiro casal não teve filhos antes de comer o fruto, mas assim que são expulsos do Éden a primeira ação narrada pelo relato bíblico é a da concepção de Caim. Em Gênesis 4:1, na tradução *Almeida Revista e Corrigida* lê-se: "E conheceu Adão a Eva, sua mulher, e ela concebeu, e teve a Caim, e disse: Alcancei do Senhor um varão". Ainda, grande parte das traduções narram que Eva conseguiu um filho "com a ajuda do senhor". No entanto, o original em hebraico não possui um sentido claro ("*qanyty* (alcancei) *ysh* (homem) *et yhwh* (YHWH)"). Na versão de Rosenberg, ele traduz: "Então o homem conheceu Hava, sua mulher, na carne; ela concebeu Caim: 'Como Yahweh, eu criei um homem', disse ela quando ele nasceu"³⁵⁴. Harold Bloom comenta a respeito: "'Como YHWH, eu criei um homem' é a orgulhosa afirmação de Eva quando nasce Caim".³⁵⁵

Ademais, devemos lembrar que nos versículos iniciais do episódio do Éden (Gn 4b:7), é narrado a criação de *adam*. YHWH molda-o da mistura entre água e *adama* e seu poder divino é revelado na medida em que é capaz de soprar o hálito da vida no objeto de barro e criar um ser vivente. Sendo capaz de gerar um *adam*, pela tradução de Rosenberg, Eva se vangloria de que alcançou YHWH, como era, possivelmente, o seu desejo ao comer do fruto proibido (Gn 3:5-6).

Há, contudo, um trecho bíblico que se contrapõe a essa interpretação de que Eva teria comido do fruto da vida e é aquele que iniciou esta discussão e que relata a expulsão do casal do Éden como precaução para que não comessem da árvore da vida. Assim, os argumentos listados anteriormente não pretendem inferir que a história narra que Eva comeu o fruto da vida e não o fruto do conhecimento do bem e do mal, mas apenas apontar que, para além de uma abertura interpretativa da narrativa bíblica, há uma possibilidade de que, na medida em que as narrativas do Gênesis foram passadas de geração a geração, possivelmente pelo meio

³⁵² BÍBLIA. português. *A Bíblia de Jerusalém*. São Paulo: Paulus, 1995. Nota de rodapé. p. 36.

³⁵³ SARNA, Nahum M. *Understanding Genesis*. New York: Schocken Books, 1995, p. 26.

³⁵⁴ BLOOM, Harold.; ROSENBERG, David. *O Livro de J*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p. 83.

³⁵⁵ *Ibid.*, p. 205.

oral e pelas mãos de redatores, como aponta Robert Alter,³⁵⁶ é possível que em algum momento as histórias de que Eva comera do fruto da vida e do fruto do conhecimento do bem e do mal se consubstanciaram, deixando como rastros as incoerências mencionadas acima.

(As traduções dos trechos bíblicos deste apêndice foram tomadas da versão *Almeida Revista e Corrigida*, com exceção das indicadas de outras versões).

³⁵⁶ ALTER, Robert. Introdução ao Antigo Testamento. In: *Guia literário da Bíblia*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1997. p. 24.

APÊNDICE G – A liberdade serva

As armadilhas do livre arbítrio estão implicadas no tema da liberdade serva. Martinho Lutero publicou *De Servo Arbitrio*, em 1525, como resposta às ideias expostas por Erasmo em *De Libero Arbitrio* (1524). Para Lutero, o Homem não participa da sua salvação por meio das suas próprias escolhas. Enquanto caído, o Homem é cativo de uma vontade que não é dele, mas sim de Deus ou do diabo. Essa concepção é a base das discussões acerca do servo arbítrio de Lutero. Contudo, o tema da liberdade serva passou de ser apenas uma questão teológica, para se tornar uma experiência do mal em si. Em *A simbólica do mal*, Paul Ricœur exprime a ideia de um "cativeiro autoimposto" em que o ser-pecador no

próprio ato de se escravizar se abole enquanto 'ato' e volta a transformar-se em 'estado'; o corpo é o símbolo dessa liberdade obliterada, de algo constituído que foi abandonado por quem o constituiu. Na linguagem de São Paulo, o *ato* é a 'oferta' do corpo à servidão (do mesmo modo que entregastes os vossos membros como escravos), o estado é o reino (que o pecado já não reine nos vossos corpos mortais); uma 'oferta' *de* mim mesmo que é, ao mesmo tempo, um 'reino' ou domínio *sobre* mim mesmo, eis o enigma do servo-arbítrio, isto é, do arbítrio que se torna servo.³⁵⁷

³⁵⁷ RICŒUR, Paul. *A simbólica do mal*. Tradução de Hugo Barros e Gonçalo Marcelo. Lisboa: Edições 70, 2013. p. 172-173.

APÊNDICE H – A árvore proibida e a ameaça da morte

No poema, as duas importantes árvores existentes no jardim do Éden – a árvore da vida e a do conhecimento do bem e do mal –, são respectivamente chamadas de vida e morte: "(...) e junto à vida / A do conhecimento nossa morte, / Que nos ensina o bem co'o mal tão caro." ("(...) next to life / Our death the tree of knowledge grew fast by, / Knowledge of good bought dear by knowing ill.").³⁵⁸

Conversando com Eva, Adão também se refere às duas árvores como vida e morte: "(...) junto à árvore da vida; / Tão junto à vida cresce a morte; morte, / O que será, não boa coisa, é certo; / Sabes que disse Deus que é morte a prova, / De obediência o único sinal" ("(...) planted by the tree of life, / So near grows death to life, whate'er death is, / Some dreadful thing no doubt; for well thou knowst / God hath pronounced it death to taste that tree, / The only sign of our obedience left").³⁵⁹

Assim, a tentação do fruto proibido deve ser recusada também em função da ameaça da morte. Contudo, após a transgressão, o peso do pecado se mostra mais forte do que o medo de morrer, com Eva até mesmo contemplando o suicídio. Após se arrependerem e pedirem o perdão a Deus, Adão e Eva livram-se da sentença de morte. Assim, no poema de Milton, o preço do conhecimento, mais do que a morte, é o estado insuportável de ser pecador.

³⁵⁸ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 270.

³⁵⁹ *Ibid.*, p. 288-289.

APÊNDICE I – Aemilia Lanyer e a defesa de Eva

A esperada submissão feminina, justificada pelo pecado cometido por Eva, foi um pensamento comum na época de Milton. Contudo, mais de 50 anos antes de *Paraíso Perdido* ter sido publicado, a poetisa Aemilia Lanyer, em 1611, escreve *Salve Deus Rex Judæorum* (*Salve Deus rei dos judeus*) onde pode ser extraído os versos de *Eve's Apology in Defense of Women* (*Desculpas de Eva em defesa das mulheres*) em que Lanyer caracteriza Eva de forma contrária ao que Milton viria a descrevê-la. A autora procura denunciar a culpa do sexo masculino pela transgressão argumentando, entre outras coisas, que se Eva era a mais fraca, então o que a mais fraca oferece ao mais forte, este último poderia ter recusado. Além disso, para Lanyer, a queda teria sido resultado do fato de Adão, e não de Eva, ter aceitado o fruto. A culpa de Eva foi ter tido muito amor por Adão, argumento esse que Milton utilizará de forma inversa em *Paraíso Perdido*, dizendo que a culpa foi de Eva e o erro de Adão foi justamente amá-la demasiadamente. Lanyer argumenta que se Eva errou, foi por conta do conhecimento e da falsidade por parte da serpente, mas apenas o fruto foi o que convenceu Adão a transgredir. A autora ainda diz em seu poema que apesar da culpa recair na primeira mulher, que só buscava o conhecimento, os Homens se orgulharão do conhecimento que tiraram da mão de Eva e se vangloriarão de possuir mais do que as mulheres.

APÊNDICE J – O mito trágico de Ricœur e a culpa divina em *Paraíso Perdido*

No mito trágico de Ricœur, os deuses são responsáveis pelo mal. De forma semelhante, no poema de Milton, o personagem de Adão procura introduzir uma perspectiva trágica do mundo ao culpar Deus por ter dado a ele Eva, que o cegou metaforicamente, levando-o a comer do fruto proibido. Assim, Adão coloca certa culpa do mal em Deus, desconsiderando o fato de que possuía livre arbítrio e de que não estava condenado no momento em que Deus lhe apresentou Eva. A existência do livre arbítrio e a inexistência da predestinação, juntamente com a suposição de que não estamos lidando com um Deus mau, afasta o poema do mito trágico, em que não se pode fugir do destino estipulado pelos deuses. Para que existam traços dessa mitologia em *Paraíso Perdido* seria preciso alegar que não apenas existe um lado mau de Deus, mas que há malícia por parte Dele em esconder a falta de liberdade de ação dos Homens, uma vez que afirma a existência dessa em Suas criaturas. Contudo, a questão do mito trágico é bastante complexa dentro da mitologia judaico-cristã, tendo sido até mesmo recuperado e reinterpretado em textos bíblicos. Para Ricœur, o Livro de Jó apresenta em certa medida uma perspectiva da mitologia trágica, não enquanto oferece uma explicação trágica para a existência do mal, mas ao passo que aparece incorporada na forma de um enigma. Essa incógnita caracteriza o Deus hebraico, que não pode ser definido como mau, apesar de se apresentar por vezes de forma pavorosa.

APÊNDICE K – Leituras acerca do Satã de Milton

A acadêmica Sophie Read aponta que ao final do século XVIII e início do século XIX, a figura de Satã esteve em evidência nas interpretações de *Paraíso Perdido*, como nas leituras dos poetas românticos William Blake (1757-1827) e Percy Shelley (1792-1822). Blake acreditava que Milton estava do lado de Satã sem o saber e Shelley escreveu que em termos de moralidade, o diabo de Milton era superior ao seu Deus. Para o poeta modernista T. S. Eliot (1888-1965), Milton exerceu uma má influência até mesmo antes do século XVIII. Contudo, tal desaprovação de Eliot em relação a Milton também aponta para uma leitura em que *Paraíso Perdido* propaga os ideais de Satã. C. S. Lewis (1898-1963) foi um dos que procurou "reabilitar o caráter de Deus e sustentar que Milton teve sucesso em sua intenção declarada de 'justificar' o propósito divino". Em oposição a Lewis, William Empson (1906-1984) em *Milton's God* (1961), afirma que "o motivo pelo qual o poema é tão bom é porque torna Deus tão ruim". Em *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost* (1967), Stanley Fish (1938 -), crítico literário associado ao pós modernismo, "tentou conciliar esses pontos de vista opostos argumentando que o verdadeiro herói do poema é de fato o leitor: ver Deus como malévolos ou Satanás como atraente é simplesmente uma indicação de um estado caído e parte do propósito do poema". Interpretação essa que, para Sophie Read, não foi inteiramente bem-sucedida.³⁶⁰

Ainda, o pesquisador Tianhu Hao afirmou que desde o século XIX, a figura de Satã "desempenha um papel importante na vida cultural da China, precisamente porque seu espírito de luta encorajou a luta chinesa pela libertação nacional e porque Satã como uma imagem poética da realidade moral e psíquica ainda é edificante para os leitores ateus chineses."³⁶¹

³⁶⁰ READ, Sophie. *Milton and the Critics: The Reception of Paradise Lost*. Disponível em: <<https://darknessvisible.christs.cam.ac.uk/critics.html>>. Acesso em: 09 out. 2022. Tradução nossa.

³⁶¹ HAO, Tianhu. *Milton's Satan in China*. *Milton Studies*, v. 62, n. 2, set. 2020. p. 280-293. Disponível em: <<https://doi.org/10.5325/miltonstudies.62.2.0280>>. Acesso em: 05 nov. 2022. Tradução nossa.

APÊNDICE L – Satã e o número três

Em diversos momentos do poema, a figura de Satã aparece relacionada à simbologia do número três e à terceira parte da criação. Em primeiro lugar, a própria guerra no céu consistiu em três batalhas. A primeira batalha foi ganha por Deus e seus anjos e a segunda batalha foi vencida por Satã e os anjos rebeldes. Já a terceira e última parte da guerra foi ganha pelo divino novamente, mas desta vez a vitória foi concedida por Deus ao Filho, o qual expulsa os anjos rebeldes para o inferno.

Para além disso, Satã leva um terço dos anjos do céu a transgredir contra Deus, e, mais especificamente, contra as "novas leis" do Filho. Satã diz a Abdiel, antes da guerra, que este se arrependeria de se opor a um terço dos deuses.³⁶² Da mesma forma, no Livro II, Morte refere-se a Satã como aquele que arrastou consigo a terceira parte dos filhos do céu.³⁶³ Ainda, o próprio propósito da existência humana no poema é atrelado à função de completar a terceira parte do céu. Assim, ainda que Milton esteja referenciando Apocalipse 12,4, que narra o episódio em que a cauda do dragão arrasta um terço das estrelas do céu para a terra, o número 3 não deixa de conter um significado profundamente ligado ao divino e ao céu, de onde nascem também os rebeldes. Isto é, devemos lembrar que os anjos rebeldes, ainda que caídos, são celestes por nascença. Mais do que isso, o Satã de Milton, líder dos transgressores e autor do mal, fora uma vez o ser mais alto na hierarquia do céu.³⁶⁴

Ainda na mesma linha, a figura de Satã está presente no terceiro canto, o qual é o escolhido por Milton, não por acaso, para ser o Livro em que Deus e o Filho são apresentados ao leitor. O Livro III parece ser escolhido para essa apresentação justamente pela relação simbólica do divino com o número três.³⁶⁵ Ainda que o Livro III apresente um diálogo entre Deus e Filho, em que o primeiro narra a Sua perspectiva presciente sobre os eventos do poema, o canto, longe de inserir o Espírito Santo como parte determinante da narrativa, retoma a figura de Satã, o qual fazendo o seu caminho para arruinar a nova criação de Deus, depara-se com uma escada que leva ao céu. Esse evento simbólico da relação entre o anjo caído e o seu lugar de origem é narrado: "Estavam lá os degraus, para tentá-lo / P'la fácil ascensão, ou p'ra agravar-lhe / A triste exclusão às portas do bem".³⁶⁶ Assim, Satã tem a opção

³⁶² "A third part of the gods" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 412).

³⁶³ *Ibid.*, p. 158.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 486.

³⁶⁵ Da mesma forma como o Livro VII apresenta a criação do mundo em sete dias e o Livro IX narra a queda de Adão e Eva.

³⁶⁶ "The stairs were then let down, whether to dare / The fiend by easy ascent, or aggravate / His sad exclusion from the doors of bliss" (MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Daniel Jonas. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2015, p. 232-233).

e o acesso desimpedido para a escada que leva ao céu, mas seja por natureza, seja por irrisignação, o anjo transgressor confirma-se no mal.