

SÉRGIO HENRIQUE ROCHA BATISTA

ANÁLISE DA TEODICEIA NA LITERATURA:
Paradise Lost e O Evangelho segundo Jesus Cristo

ASSIS
2018

SÉRGIO HENRIQUE ROCHA BATISTA

ANÁLISE DA TEODICEIA NA LITERATURA:
Paradise Lost e O Evangelho segundo Jesus Cristo

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Rubens Pereira dos Santos

ASSIS

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – Unesp

B333a	Batista, Sérgio Henrique Rocha Análise da teodiceia na literatura: Paradise lost e O Evangelho segundo Jesus Cristo / Sérgio Henrique Rocha Batista. Assis, 2018. 159 f. Tese de Doutorado – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis Orientador: Dr. Rubens Pereira dos Santos 1 . Literatura comparada - Português e inglês. 2. Literatura comparada - Inglês e português. 3. Teodiceia. 4. Milton, John, 1608-1674. Saramago, José, 1922-2010. I. Título. CDD 809
-------	--

SÉRGIO HENRIQUE ROCHA BATISTA

ANÁLISE DA TEODICEIA NA LITERATURA: Paradise Lost e O Evangelho
segundo Jesus Cristo

Tese apresentada à Universidade
Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de
Ciências e Letras, Assis, para obtenção
do título de Doutor em LETRAS. (Área de
Conhecimento: LITERATURA E VIDA
SOCIAL)

Data da Aprovação: 01/02/2018

COMISSÃO EXAMINADORA


PRESIDENTE: PROF. DR. Rubens Pereira dos Santos - UNESP/ASSIS


MEMBROS: PROFA. DRA. Cleide Antonia Rapucci - UNESP/ASSIS


PROFA. DRA. Sandra Aparecida Ferreira - UNESP/ASSIS


PROFA. DRA. Susana Ramos Ventura - SÃO PAULO/SP


PROF. DR. Altamir Botoso - UEMS/Campo Grande-MS

AGRADECIMENTOS

Um doutorado é um trabalho solitário, só o candidato e a página em branco. Mas nenhum candidato é uma ilha: a despeito de escondermos nossa primeira pessoa ao longo do texto, existimos entre um mar de emoções, projetos, angústias. A ansiedade com o que há de vir nos empurra relutantemente para a frente, e o desapontamento com escolhas seguidas nos ameaça de uma parada completa. No meu caso o período do doutorado foi marcado pelos piores anos da minha vida, e pela lenta batalha para me tornar mais feliz, mais ativo mental, social e fisicamente, mais esperançoso em relação ao futuro, mais forte para enfrentar meus medos. Termino essa etapa com um profundo sentimento de agradecimento dedicado a todos que me cercam. Em primeiro lugar a Deus e a minha família, em especial às diversas mães que eu tive me ensinaram que não é preciso ser perfeito para dar o seu melhor para os outros; me deram vida, alento, afago, proteção. Estiveram e estão sempre presentes, sempre abertas, sempre preocupadas, sempre eu nem sei mais o que dizer. Espero ser digno de seu legado.

Agradeço também à Unesp, por permitir que eu pudesse cursar um ensino superior de qualidade sem ter que sair da minha cidade natal, por que na época eu não teria condições de fazê-lo. Espero que ainda haja ensino gratuito de qualidade no futuro. Agradeço à FCL de Assis, seus servidores, sejam técnico-administrativos ou docentes, em especial à Monique e ao restante do pessoal da seção de pós que teve que lidar com as minhas perguntas imbecis. Agradeço ao professor Rubens, meu orientador desde a graduação, um exemplo do poder que há na benevolência. Agradeço nomeadamente também aos professores Altamir e Susana pela presença na banca de defesa, bem como às professoras Cleide e Sandra pela presença na banca de qualificação e defesa. Sua ajuda foi excepcional.

Geralmente se agradece aos funcionários da Biblioteca, mas dessa vez é especial, porque eles são meus colegas de trabalho. Esta tese jamais teria sido possível se eu não tivesse a sorte de trabalhar em um lugar onde absolutamente todos, sem faltar ninguém, se dispuseram a me apoiar com meus planos, a me aconselhar, a me acalmar, a trocar de horário comigo, a ler alguma coisa ou dar uma sugestão, a ajudar com bibliografia, a sonhar quando nem eu conseguia que esse dia chegaria. Vocês são os melhores colegas de trabalho que eu poderia desejar.

E então vem a parte mais difícil dos agradecimentos, a dos amigos, e basta pensar um pouco nisso para me tocar o quão afortunado eu sou de ter tantos desses que eu teria de usar outra página se eu quisesse só escrever seus nomes, correndo o risco de esquecer de alguém, o que seria imperdoável. Vocês serviram de inspiração para o profissional que eu deveria ser, estiveram comigo em cada momento feliz, estiveram também nos tristes, me ouviram, me fizeram sentir querido e importante, acreditaram em mim até o ponto que eu às vezes acreditava em mim também. Não há palavras para expressar a bênção que é estar cercado de tanta gente incrível, talentosa, carinhosa, de ser alvo de sua positividade. Eu agradeço cada menor sorriso, cada voto, cada olhar.

Por favor, continuem comigo que eu ainda tenho muito mundo pela frente. Obrigado.

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, 2018.

RESUMO

Este trabalho analisa como, através da história, a literatura representou um discurso advindo da teologia. Esse discurso é o da teodiceia, palavra vinda das raízes gregas para “Deus” e “justiça” e que dá nome a um tipo especial de apologia cristã, aquela que busca conciliar a noção da bondade e justiça de um Criador onipotente com a aparente existência de males, sofrimento e desconcerto no mundo. A resposta cristã usualmente gira em torno das linhas estabelecidas pelo apóstolo Paulo e por Santo Agostinho de Hipona, nas quais crê-se que Deus criou um mundo perfeito, sem mácula alguma, mas suas principais criaturas, os anjos e os homens, foram feitos com a possibilidade de desviar-se de seu propósito inicial, já que eram livres; ao pecarem, arrastaram o mundo para um estado de desordem, no qual se encontra até hoje. Neste trabalho serão analisadas duas obras ficcionais narrativas, sendo que a primeira delas, *Paradise Lost*, do poeta inglês John Milton, buscou transformar essa crença em poema épico, tornando-se um dos mais importantes épicos literários. A segunda obra, mais moderna, é o romance *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, do escritor português José Saramago, escrito numa época em que a crença na possibilidade de uma teodiceia tinha sido severamente desafiada, o que resultou em um romance que subverte a crença tradicional. Do diálogo dessas duas obras este trabalho espera avançar o entendimento da relação entre literatura e religião.

Palavras-chave: Literatura Comparada. Literatura Inglesa. Literatura Portuguesa. Teopoética. José Saramago. John Milton.

BATISTA, Sérgio Henrique Rocha. **Analysis of the theodicy in literature: *Paradise Lost* and *The Gospel According to Jesus Christ***. 2018. 159 p. Thesis (Doctor in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2018.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze how, throughout history, literature represented a discourse that came from theology. This discourse is that of the theodicy, a word that comes from the Greek roots for "God" and "justice" and names a special type of Christian apology, one that seeks to reconcile the notion of the goodness and justice of an omnipotent Creator with the apparent existence of evil, suffering and disorder in the world. The Christian response usually revolves around the lines laid down by the apostle Paul and St. Augustine of Hippo, in which it is believed that God created a perfect world, without any blemish, but its main creatures, angels and men, were made with the possibility of deviating from their initial purpose, since they were free; by sinning, they have dragged the world into a state of disorder in which it remains until this day. Here two fictional narrative works will be analyzed, and the first one, *Paradise Lost*, by the English poet John Milton, sought to transform this belief into an epic poem, becoming one of the most important literary epics. The second work, a more modern one, is the novel *The Gospel According to Jesus Christ* by the Portuguese writer José Saramago, written at a time when the belief in the possibility of a theodicy had been severely challenged, resulting in a novel that subverts the traditional belief. From the dialogue of these two works this thesis hopes to advance the understanding of the relationship between literature and religion.

KEYWORDS: Comparative Literature. English Literature. Portuguese Literature. Theopoetics. José Saramago. John Milton.

Sumário

1.	7	
2.	A TEODICEIA	11
3.	O ZÊNITE: <i>PARADISE LOST</i>	32
4.	O NADIR: <i>O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO</i>	90
5.	CONCLUSÃO	146
	REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA	153

1. INTRODUÇÃO

“Had we but World enough and time¹”. Esse é o verso inicial do poema “To his coy mistress”, do poeta inglês Andrew Marvell (1621-1678), um poema no qual a voz lírica contrabalança a necessidade de que o tempo perdure contra a dura lei de sua passagem. Erich Auerbach (1892-1957) escolheu esse verso como epígrafe de seu livro *Mímesis*, no qual ele se propõe à grande tarefa de contar a história da representação da realidade na literatura ocidental, começando com Homero e a Bíblia até o século XX. Tamanha e tão ambiciosa erudição não podia deixar de lamentar que não há tempo para se falar sobre tudo, que escolhas e recortes devem ser feitos; ainda assim, Auerbach, Curtius, Carpeaux entre outros preclaros autores mostram que é possível estudar a literatura de maneira diacrônica, criando obras ricas e que avançam a causa das humanidades.

Esta tese que aqui se apresenta partilha da mesma ânsia diacrônica, embora, como talvez seja de se esperar, só pode almejar resultados muito mais modestos. Ela é orientada pelo desejo de comentar sobre um determinado aspecto da experiência humana através da literatura, mas escolhe apenas dois pontos dela para focar sua atenção. Seu autor a completou com a certeza de que o assunto mereceria uma pena muito mais experiente e capaz, mas aqui fez o que suas faculdades e limitações permitiram.

O tema a ser tratado é uma forma específica de representação da divindade pela literatura, a divindade enquanto agente moral. Ora, em culturas não letradas os deuses, espíritos e heróis aparecem nas histórias e mitos quase que na condição de pura agência, sem uma descrição adequada de sua vida interior. Isso começa a mudar, na linha do tempo da civilização ocidental, com os mitos gregos, que chegaram até nós não pela narração seca de um etnógrafo, mas graças aos trabalhos de uma comunidade de rapsodos, dramaturgos e poetas as divindades tomam personalidade própria e interioridade. Por volta dessa mesma época, na Judéia, toma forma na literatura que viria a se tornar a Bíblia a personalidade de um novo Deus, o Deus cristão, visto como possuidor de máxima bondade, poder e conhecimento, profundamente interessado nos seres humanos. O cristianismo, a

¹ “Se ao menos tivéssemos mundo suficiente e tempo” numa tradução livre.

religião desse Deus, entreteceu suas crenças à cultura do oriente médio, da Europa e das Américas de tal forma que se tornaram quase indistinguíveis entre si, e nessas culturas esse Deus se tornou a mais importante personagem sobre quem algo poderia ser dito.

Sendo o Deus cristão o sumo imaginável da benevolência, a existência do mal em seu mundo precisa ser explicada de alguma forma. À defesa da justiça divina Leibniz (1646-1716) chamou “teodiceia”, embora seja possível observar que, muito antes do século XVIII, o mito cristão que narra os motivos do Filho de Deus ter encarnado e morrido na cruz, já traz em si uma teodicéia completa, principiada nas cartas do apóstolo Paulo e desenvolvidas por Agostinho de Hipona dentre tantos outros doutores da Igreja. A teodiceia agostiniana não recebeu grandes ataques durante a Idade Média, um período de notório respeito pelos saberes recebidos ancestralmente, mas, a partir do século XV, o desenvolvimento do humanismo, da ciência e de novas tecnologias colocou as verdades tradicionais em todos os aspectos da atividade humana sob ataque, inclusive na religião. Primeiramente a unidade da Igreja Católica foi questionada; depois, os fundamentos da fé cristã até, por fim, a própria fé. Deus e sua bondade tornavam-se cada vez mais dúbios.

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. Depois dele, as principais obras da literatura que tocavam no tema da moralidade divina o fizeram de maneira cada vez mais descolada do mito cristão, chegando, por vezes, a conscientemente se interpor a ele. Isso está em acordo com a mudança do paradigma ideológico da civilização ocidental, no qual o cristianismo aos poucos dá lugar, pelo menos dentro da intelectualidade, a formas mais laicas, agnósticas ou francamente atéticas de pensamento.

O presente trabalho analisa dois momentos da história da representação da teodiceia na literatura. O primeiro deles é o próprio *Paradise Lost*, obra fundamental da literatura inglesa, escrita por um autor não apenas religioso, mas para quem a religião era o centro do mundo, a única luz capaz de iluminar uma vida de trevas, o dever de todo homem com um mínimo de racionalidade. A obra diz que sua função era justificar os caminhos de Deus perante os homens, o que em si já mostra que a estrutura do edifício da fé andava abalada no século XVII: as diversas seitas

paraprotestantes que surgiam, somadas ao avanço da ciência e de sua filosofia, colocaram Milton e sua ideologia religiosa na defensiva. Ainda mais interessante para a discussão da representação da teodiceia é o fato de que em *Paradise Lost* já estão ativas as sementes da ideologia vindoura, a, por falta de nome melhor, cientificista. Assim, essa obra não só é um dos melhores exemplos de literatura genuinamente cristã como também é o testemunho de uma imensa mudança de paradigma.

Dentro da voga dessa mudança de paradigma vieram várias obras literárias que, quando retratavam algum tipo de divindade ou de relação entre ela e o ser humano, elegiam formas muito menos reverentes à tradição cristã. *Fausto* (publicado em 1808, de Goethe), *Vida de Jesus* (1863, de Renan), *A relíquia* (1887, de Eça de Queirós), *A última tentação de Cristo* (1966, de Kazantzákis) gozam de mais liberdade ao retratar Deus e suas ações para com os humanos. Sendo um corpus extenso, esta tese decidiu restringir-se a apenas uma obra, deixando a análise de outras para momento oportuno. Essa obra é *O Evangelho segundo Jesus Cristo*², de José Saramago, escritor que havia já sido objeto da dissertação do autor do presente trabalho. Nela percebe-se que a teodiceia não só é apresentada como impossível, mas também é ativa e programaticamente denunciada. A obra de Saramago, além de sua condição literária e artística, apresenta, assim, também uma face política, que intenta denunciar os males causados pela religião cristã.

Esta tese apresenta uma obra literária influenciada pela teodiceia, e outra que conscientemente a nega: por um lado, a eloquente defesa que carregava em si as sementes de sua negação; do outro, essa mesma negação, agora já vindicada pela vitória do discurso científico, reutiliza os mitos cristãos para potencializar sua crítica. Para tanto, divide-se em três capítulos, o primeiro dos quais está destinado à explanação do conceito de teodiceia, bem como dois exemplos de seu uso na origem mais básica de todo o mito cristão, a Bíblia. O segundo, focado em *Paradise Lost*, apresenta uma pequena contextualização histórica da obra, seguida de uma análise da forma como a bondade de Deus se encontra estabelecida na obra. Por último, comentar-se-á sobre *O Evangelho segundo Jesus Cristo* e seu realinhamento da história sagrada.

² Seguindo o hábito da crítica saramaguiana, o título deste romance será abreviado para EJC nesta tese.

2. A TEODICEIA

As manifestações religiosas mais comuns que podem ser observadas nos diversos grupos humanos são o animismo e o politeísmo; o primeiro atribui às várias entidades da natureza uma volição, ao passo que o segundo, talvez num movimento de expansão das almas naturais, imagina o cosmo como sendo regido por deuses que possuem personalidades complexas, histórias e caprichos. É próprio de todos os eventos culturais a que chamamos religião tentar estabelecer formas seguras de entender e lidar com o reino do desconhecido, e, para os animistas e politeístas, a existência do mal não configura-se em problema; o mal existe, é parte constituinte do mundo.

O mesmo não se dá com religiões monoteístas, onde a divindade responsável pelo cosmos costuma ser entendida como uma fonte de moralidade e o depositário dos elementos entendidos coletivamente como bem. Verifique-se, por exemplo, a tradição judaico-cristã, onde Yahweh transmuta-se, ao longo da Bíblia, de um *trickster*³ com preferências pelos descendentes de um fiel específico, até se tornar um Deus Onipotente, Onipresente, Onisciente, Onibenevolente, Sempiterno, Criador e Mantenedor do Universo, que ama os homens com um Amor tão puro que nada pode abalar – a entidade incompreensível diante da qual todo joelho deve se dobrar em estupefata adoração. Ora, para os adeptos de tal visão divina considerar a existência, aleatoriedade, banalidade e destrutividade do mal é um peso, um enigma que demanda dos mestres e teólogos uma explicação convincente.

Faz-se necessário, antes de tudo, definir um termo tão multiforme quanto “mal”. Em seu *Dicionário de filosofia* Mora (2004, p. 1842 e seguintes) relembra que o mal possui uma característica fundamentalmente subjetiva, embora a necessidade de falar dos diversos tipos de sofrimento e da posição do homem perante eles

³ Em mitologia e folclore o termo *trickster*, às vezes traduzido como “trapaceiro”, se refere a personagens que possuem um intelecto desenvolvido e usam sua inteligência para enganar os outros personagens, muitas vezes transgredindo normas sociais. Características de *tricksters* podem ser encontradas em personagens tais como o Saci, Loki, Exu, Anansi, Pedro Malasartes, Hermes, o Jaboti das histórias ameríndias brasileiras, *poltergeists* entre outros. Jung (2002), que, aliás, também enxerga tais motivos em Yahweh, acredita que o motivo do *trickster* aparenta estar, de alguma forma, ligado ao grau civilizatório de uma determinada cultura; nos seus primórdios o *trickster* é mais inconsciente, violento e gratuito, e depois vai passando por um refinamento, onde sua solércia sobressai. Por último, Jung vê em tal motivo uma necessidade de personificar o aspecto pré-moral do indivíduo.

acabam por vezes reificando o mal, dando causas a várias diferentes abordagens do ponto de vista não apenas moral mas principalmente metafísico. Complementando, o autor ainda defende que parece haver dois tipos de pensamento gerais sobre a natureza do mal, a saber, o mal enquanto realidade, mesmo que “menos real” do que o restante do universo, e o mal como privação do bem. Por fim, lembra que é comum desde os autores clássicos uma divisão geral entre mal físico e mal moral, embora Leibniz (1646-1716) enxergue mais uma: o mal metafísico.

Dentro do parâmetro cristão, o mais preeminente em nossa cultura, deve-se começar por Platão, o que, talvez aparentemente paradoxal, se justifica na medida em que a filosofia cristã dos primeiros séculos muito deve ao filósofo. Eliade e Couliano (2009, p.106) falam de uma dialética dentro do cristianismo primitivo entre duas tradições centrais, a judaizante e a platonizante. Berardino (2002, p.1156), inclusive, informa que, com algumas exceções, tanto os Pais da Igreja⁴ quanto os pensadores judeus dos séculos que os antecederam⁵ sempre demonstraram predileção por Platão dentre todos os filósofos gregos, mesmo que discordando dele em várias matérias. Ora, Platão acreditava em um dualismo formado pelas almas boas, aquelas que se movimentam de maneira ordenada, como todo o resto do Universo, e as más, que vivem na ignorância de qual seria o seu verdadeiro lugar no cosmos, e que são a origem de todo mal, conforme Grube (1958, p. 146-147) explica em um comentário do livro das “Leis”, e esse dualismo foi legado ao pensamento cristão.

Tal visão do mal como ausência de conhecimento, assim como a visão desenvolvida por vários pais da igreja para os quais o mal seria a ausência de Deus, coaduna-se perfeitamente com o princípio motor do cosmo que se quer enxergar: o conhecimento, para Platão, o Deus Benevolente, para os cristãos; ambos os casos, contudo, apontam para a verdadeira natureza do conceito de mal, a da subversão de uma ordem desejável. Queiruga, discutindo a obra do filósofo e teólogo Ingold Dalferth, lembra que:

Falar do mal implica, pois, um processo dinâmico que, como experiência original que é, resulta indefinível, embora sua estrutura possa ser descrita. [...] Chamamos ruim ou má não a uma coisa, senão a um acontecimento (uma dor de estômago, um traumatismo); primeiramente, a um acontecimento que nos sucede a nós (*Wilderfahnis*), portanto, em perspectiva de primeira pessoa; mas também, em segundo lugar, com relação à terceira pessoa,

⁴ Nome dado a teólogos e pensadores cristãos dos primeiros séculos da Era Comum.

⁵ Cujas leituras das escrituras judaicas influenciou fortemente o cristianismo, aliás.

como algo que sucede a outros (*Ereignis*). Pelo fato de acontecer a alguém, é uma experiência que, como toda experiência, inclui uma interpretação, um juízo acerca do modo de afetar à vida humana: o acontecimento é qualificado como “mau”. Quando, ademais, se reflete sobre essa interpretação e se introduz no discurso intersubjetivo, aparece o pensamento acerca do mal. (QUEIRUGA, 2011, p. 90)

O mal é a experiência do desconcerto em relação ao ideal. Que alguém não possua guelras e esteja privado de viver debaixo d’água não é comumente considerado mau porque o ser humano médio não entende a vida submarina como sendo o ideal para sua própria espécie; contudo, é perfeitamente possível considerar como má a situação de pessoas sem um braço ou olho. O mal não é um conceito descritivo, mas normativo, e nele uma cultura encerra, em negativo, muito dos seus próprios valores. Estudar o mal na literatura é olhar de perto sobre o que autores e, em certa medida, suas sociedades, fundearam seu edifício cultural.

Voltando, agora, para o ponto que já havia sido mencionado, o do mal enquanto problema metafísico para as religiões monoteístas, haverá aqui um interesse maior na religião predominante na cultura ocidental, o Cristianismo, que é, sobretudo, uma religião de tensões racionais não resolvidas ou, na sua própria linguagem, mistérios; nascido na bacia do Mediterrâneo como uma tradição do judaísmo que incorporava em si elementos universalizantes e sempre tendo diante de si a tarefa de defender-se de filósofos pagãos, logo se instauraram dúvidas nas discussões de seus teólogos; como exemplo, considere-se o que significa Jesus ser Filho de Deus? Ele participa da natureza divina? Se assim, como se explica que ele seja humano? Por um lado, o Cristo é necessariamente um homem, já que os evangelhos narram seu nascimento, sua morte e atos cotidianos, como refeições ou mesmo pranto. Mas ele também é o Filho Unigênito de Deus, aquele sob cuja autoridade Deus colocou todo o Universo, como vemos na anônima epístola aos Hebreus:

Ele [Cristo] é o resplendor da glória [de Deus], a expressão exata de seu Ser, sustentando todas as coisas pela palavra de seu poder, depois de ter feito a purificação dos pecados, assentou-se à direita da Majestade, nas alturas, tendo-se tornado tão superior aos anjos quanto herdou mais excelente nome do que eles. (Hb 1. 3-4)⁶

O Evangelho de João faz uma indicação ainda mais contundente ao iniciar-se sustentando que Jesus é a encarnação do Logos ou Verbo divino usado na criação

⁶ Salvo indicação contrária, todas as citações deste trabalho à Bíblia usarão a tradução revista e atualizada de João Ferreira de Almeida, cujos copyrights, de 1988 e 1993, pertencem à Sociedade Bíblica do Brasil; as referências ao texto Bíblico usarão a forma mais corrente no Brasil, que é representar o livro por uma abreviação de duas letras, seguido pelo número do capítulo e dos versículos, estes diferenciados um do outro por um ponto.

do Universo. Ora, tanto as representações humanas de Jesus quanto as declarações concernentes a sua divindade ou semidivindade são convalidadas pela tradição e pelos escritos tidos como inspirados que acabariam por formar o que chamamos de Novo Testamento. Muitas explicações surgiram para tentar harmonizar essas declarações diametrais, a de que Cristo é homem e a de que Cristo é Deus; por fim os concílios cristãos optaram pelo caminho do meio: ambas são igualmente verdadeiras; tal opção causa uma contradição lógica, que é relegada ao papel de mistério da fé, como ocorre a tantas outras como o dogma da Santíssima Trindade e a participação da vontade do homem no ato de sua salvação.

A questão cristológica das duas naturezas de Jesus serve como exemplo de dois aspectos que parecem ser constantes no cristianismo: por um lado, há uma certa tolerância para com paradoxos; eles se tornaram parte fundamental de sua estrutura teológica, como atesta o dito comumente atribuído a Tertuliano: *credo quia absurdum est*, eu creio porque é absurdo. E de forma alguma esta tese exigiria que uma religião apresentasse explicação racional para seus dogmas, visto que religiões criam, por sua própria natureza, uma linguagem simbólica e altamente subjetiva.

Contudo, um segundo aspecto digno de nota dentro do cristianismo, e nele parece haver uma radical novidade dentro da história das religiões, uma grande preocupação com apologia e teologia. Talvez devido ao seu caráter excludente, os padres da igreja tiveram de contender contra detratores e contra opiniões divergentes de facções rivais, o que criou uma prática religiosa, pelo menos dentro de círculos de influência como bispos e hermeneutas, bastante preocupada com explicações racionais para seus símbolos e mitos. Há uma tradição letrada dentro da cristandade para quem cada minúcia precisa ser revista, e dela nasceu a necessidade da teodiceia, ou seja, a tentativa de justificar ou conciliar a existência de um Deus bom criador de um mundo onde o mal afeta criaturas capazes de sofrer. O termo foi criado por Leibniz no século XVIII através das raízes gregas para “Deus” e “justiça”.

Cumprе notar que a palavra “teodiceia” está ligada, primariamente, ao discurso teológico e/ou filosófico; assim, a um discurso sem a devida sistematização do pensamento que busque justificar as ações de Deus só pode ser considerado uma teodiceia por extensão, o que em si não é um problema. Hick utiliza o conceito dessa forma mais ampla, ao passo que Ricoeur insiste que não deve ser chamado

de teodiceia senão a tentativa sistematizada, de maneira que um autor como Agostinho legou, para o primeiro, um modelo de teodiceia, enquanto, para o segundo, ele ainda está num estágio anterior, o da “gnose”.

Tendo isso em mente, para fins desta tese considerar-se-á o seguinte:

a) Há sofrimento no mundo, seja ele de que fonte for. Há também o desconforto, a calamidade e o erro moral (embora o último esteja condicionado a uma moral pré-existente). A essas coisas e quaisquer outras de mesma natureza denomina-se o mal.

b) Seres sencientes possuem uma forte tendência a evitar o sofrimento e desejar que ele não existisse. Assim, o desejo de um mundo melhor é mais do que compreensível, talvez até mesmo natural.

c) Disso decorre que, na medida em que desejam dar respostas a grandes questões humanas, as religiões possuam mitos e crenças que exploram a etiologia do mal. Visto que o cristianismo, nesta tese considerado apenas o calcedoniano⁷, crê que todo o mundo foi criado por uma divindade consciente, onipotente e onibenevolente, sua etiologia do mal, embora totalmente aceitável no plano místico e/ou simbólico próprio de qualquer religião, contradiz-se com o restante das crenças cristãs no plano lógico-formal, importante para o discurso filosófico e teológico, que por sua vez é, como foi dito anteriormente, primordial dentro de certos círculos da elite cristã, mesmo que possa ser secundário para o crente comum.

d) Dado que o termo “teodiceia” nasce no contexto filosófico, ele denomina antes de tudo um discurso argumentativo que busca justificar perante o homem as ações de Deus, ou, em outras palavras, resolver a contradição mencionada em c). Por extensão, e aqui, teodiceia é também qualquer narrativa de intenção teodiceica, ou seja, na qual haja um forte desejo de justificar as ações divinas e resolver a mencionada contradição, mesmo que esse desejo esteja subordinado às necessidades da ficção e do gênero narrativo escolhido.

e) no campo da ficção, há que diferenciar entre uma narrativa etiológica do mal, uma ponerológica⁸ e uma teodiceica. A etiológica, comum em mitologias de várias

⁷ Termo que designa as igrejas que aceitam a conceituação cristológica estabelecida no concílio de Calcedônia (451 a.D.), embora aqui usado apenas pela sua possibilidade de abarcar, de uma só vez, as principais vertentes ocidentais e orientais do cristianismo, como o catolicismo romano, as igrejas ortodoxas e a maior parte do protestantismo, excluindo igrejas, seitas e opiniões heterodoxas.

⁸ Ponerologia é o nome dado à parte da teologia que estuda o mal. Por extensão, aqui, qualquer tratado que se debruce sobre o mal.

diferentes culturas, trata apenas das origens do mal no mundo (por exemplo, o mito de Pandora); a ponerológica tem como principal intenção pesquisar o mal; por último a teodiceica, própria de religiões e culturas em que a contradição da existência do mal esteja presente, deseja pacificar, em um mesmo sistema de pensamento, a existência do mal com a bondade e justiça divina. Nesta tese analisar-se-á uma narrativa teodiceica, *Paradise Lost*, e uma de um período posterior, quando a teodiceia é rejeitada por muitos na intelectualidade e dá lugar a narrativas ponerológicas, que em alguns casos, como é o de *Evangelho segundo Jesus Cristo*, se apresentam como antiteodiceicas.

Os postulados acima resumem a posição do autor desta tese sobre a teodiceia, posição essa que não deseja adentrar-se nas diversas peculiaridades e argumentos e contra argumentos que os longos séculos da história da filosofia e da teologia produziu. Para nossos fins basta a apreensão básica dos conceitos. Antes, porém, de analisar as narrativas em si cumpre observar mais de perto como se deu a formação e estado da ortodoxia teodiceica. Primeiramente, cumpre notar que a forma como se responde ao assim chamado “problema do mal” determina uma natureza diferente da resposta. Estrada (2004, p. 35-37) identifica três posturas dignas de atenção: aquelas que relativizam o mal, como por exemplo o próprio Leibniz, encarando-o como possuidor de pouco valor de um ponto de vista mais universal; segundo o próprio Estrada, tal postura possui o defeito de minimizar o sofrimento, além de não resolver a origem do mal. A segunda postura é a dualista, na qual bem e mal são dois princípios criados por algum tipo de divindade, embora essa posição seja rejeitada de forma geral pelo cristianismo devido à negação de que o mal tenha sido iniciado por Deus.

A terceira postura é aquela que “antropologiza” o mal, atribuindo sua culpa exclusivamente ao homem. Estrada reconhece nessa postura duas tipologias estabelecidas como clássicas dentro do cristianismo na obra *Evil and the God of Love*, do filósofo da religião John Hick; esta apresenta a questão de maneira histórica, discutindo seus principais desdobramentos e, mesmo havendo uma terceira parte propositiva onde se ensaia uma nova teodiceia para a modernidade, a reflexão sobre o pensamento cristão ainda é imparcial o suficiente para servir de apoio para o que aqui pretende ser apenas uma introdução ao assunto.

Hick enxerga dois tipos básicos de teodiceias cristãs, uma associada a Santo Agostinho, teólogo e bispo de Hipona, atual Annaba, na Argélia, dos séculos IV e V, e outra a Santo Irineu, bispo de Lugdunum, atual Lyon, na França, do segundo século; a distinção entre as duas teodiceias é de ordem mais estrutural do que histórica, já que a teodiceia agostiniana enformou o pensamento religioso das principais igrejas da cristandade, tornando-se o mito cristão por excelência, ao passo que a ireneana⁹ foi proposta esporadicamente por determinados teólogos, nisso se aproximando das outras duas posturas apresentadas por Estrada. A principal diferença entre as duas é que, de acordo com a primeira, entidades (anjos e homens) perfeitas dentro de suas limitações teriam optado pelo erro e trazido assim imperfeição ao mundo, enquanto para a segunda essas entidades foram criadas imperfeitas para que, nesse mundo, possam passar por um processo de aprendizado espiritual.

Agostinho criou sua teodiceia com base nos escritos de Paulo de Tarso, considerados inspirados; assim Hick resume o pensamento agostiniano:

God creates a universe out of nothing. The universe consists of the richest possible abundance of kinds of creatures, each good but together spanning many different grades of goodness; and high in this scale of beings are the angels. Since they are created out of nothing, they are mutable and capable of turning away from God, in adherence of whom their happiness consists. By a wilful misuse of their freedom some of the angels revolt from their blessed dependence upon the divine source of their good and are thrust down in misery from heaven. The majority of the angels, however, remains in steadfast allegiance to God and enjoy eternal felicity. And so even before the creation of mankind the two cities are formed whose strife is to shape our human history[...] (HICKS, 2010, p.61-62)¹⁰.

Há nesse trecho uma série de ideias que precisam ser melhor apreciadas. Começamos pela criação *ex nihilo*, ou seja, a partir do nada; ela passou a ser considerada parte integrante do dogma agostiniano devido à suposição de que o homem é mutável justamente por ter sido criado a partir do nada, como se o

⁹ A palavra “ireneano” não está dicionarizada; todavia, tal adjetivo, advindo da forma latina do nome, “Irenaeus”, e em espelho ao uso de uma versão cognata em língua inglesa, “irenaean”, apresenta-se como um neologismo útil para os fins presentes.

¹⁰ Neste trabalho os textos serão citados em suas línguas originais com tradução acompanhando na nota. A tradução que fizemos para o trecho acima é a seguinte: “Deus cria um universo do nada. O universo consiste na abundância mais rica possível de tipos de criaturas, cada uma delas boa ainda que espalhando vários graus diferentes de bondade; e altos na escada de seres estão os anjos. Já que eles foram criados do nada são mutáveis e capazes de se afastar de Deus, na aderência a quem sua felicidade consiste. Por um voluntário uso incorreto de sua liberdade alguns anjos revoltam-se contra sua bem-aventurada dependência da divina origem de seu bem e são lançados para fora dos Céus em miséria. A maioria dos anjos, porém, permanece em firme fidelidade a Deus e gozam de eterna felicidade. E então, mesmo antes da criação da humanidade, estão formadas as duas cidades cujas escaramuças devem dar forma a nossa história humana.”

conceito de “nada” pudesse ser contraposto e comparado ao de “algo”. De fato, em Agostinho os conceitos de existência ao de perfeição parecem ser sinônimos, ainda que o autor não tenha expandido a discussão do assunto (HICK, 2010, p. 49-53)¹¹. A segunda ideia a ser destacada é a da *scala naturae* e a perfeição a partir da diferença. Aquela era uma crença que perdurou nos naturalistas até o século XIX de que os seres estariam ordenados em graus de perfeição que vão desde o mundo mineral até a divindade; assim, o homem estaria num nível superior ao dos demais animais, mas abaixo dos anjos. Por último, a menção às “duas cidades” aponta para a metáfora agostiniana para se referir ao rebanho dos eleitos e ao dos condenados.

Todas as noções citadas acima confirmam a leitura das escrituras hebraicas a partir de um viés antropocêntrico, onde a criação, cuminada pelos homens e anjos, testemunha a glória de seu Criador. Com base nos ditos textos religiosos e as interpretações de seus rabinos, Paulo de Tarso, na epístola à igreja de Roma que hoje fazem parte do Novo Testamento, iniciou o cristianismo na ideia de que a expulsão de Adão do Éden redundou em uma condenação hereditária para toda a humanidade que só a aceitação do sacrifício vicário de Jesus é capaz de mitigar:

Portanto, assim como por um só homem entrou o pecado no mundo, e pelo pecado, a morte, assim também a morte passou a todos os homens, porque todos pecaram. [...] Se pela ofensa de um e por meio de um só reinou a morte, muito mais os que recebem a abundância da graça e o dom da justiça reinarão em vida por meio de um só, a saber, Jesus Cristo. Pois assim como, por uma só ofensa, veio o juízo sobre todos os homens para condenação, assim também, por um só ato de justiça, veio a graça sobre todos os homens para a justificação que dá a vida (Rm. 5. 12, 17-18).

Aqui nasce o exclusivismo cristão: todos os homens são por natureza pecadores porque descendem de um pecador, inimigos de Deus e merecedores de sua punição; mas, a fim de salvar alguns, Deus enviou seu unigênito à Terra para ser sacrificado pelos pecados da humanidade; aquele que o aceita não sofrerá julgamento, aquele que o rejeita já está julgado. Paulo vai mais longe, afirmando, numa teodiceia incipiente, que

os sofrimentos do tempo presente não podem ser comparados com a glória a ser revelada em nós. [...] Pois a criação está sujeita à vaidade, não voluntariamente, mas por causa daquele que a sujeitou, na esperança de que a própria criação será redimida do cativeiro da corrupção, para a liberdade da glória dos filhos de Deus. Pois sabemos que toda a criação, a um só tempo, geme e suporta angustias até agora. E não somente ela, mas também nós, que em nosso íntimo, aguardando a adoção de filhos, a redenção do nosso corpo. Porque na esperança, fomos salvos. Ora, esperança que se vê não é

¹¹ Os termos utilizados por Hick são “being” e “goodness”, aqui traduzidos por “existência” e “perfeição”. Contudo, “perfeição” aqui é um característica quase quantitativa, já que pode apresentar vários degraus que culminam na sua manifestação absoluta, Deus.

esperança, pois o que alguém vê, como espera? Mas, se esperamos o que não vemos, com paciência o aguardamos. (Rm. 8. 18, 20-25)

No trecho acima Paulo escusa o mal e a corrupção do universo através da certeza de que eles serão corrigidos quando, no futuro, Deus manifestar sua glória vindoura. Os termos são vagos e com ampla margem para interpretação, mas aí já é possível ver a explicação para as aparentes imperfeições da criação em sua suposta subordinação ao destino do Homem.

Na narrativa original da criação, nos capítulos dois e três do livro de Gênesis, Deus cria o homem e a mulher dentro de um jardim, mas, depois de vê-los enganados por uma serpente e comendo um fruto “do conhecimento do bem e do mal” que lhes havia sido proibido, os expulsa do jardim, condenando-os a ganhar seu sustento lavrando uma terra amaldiçoada e cheia de espinhos e dando luz a filhos em meio a dores. A tradição judaica do período dito intertestamentário já havia identificado a figura da serpente tentadora com a entidade Satanás, surgida no livro de Jó, mas é a partir do cristianismo que tal suposição ganha força. Claramente uma fábula etiológica que revive o tema da idade de ouro, Gênesis é fraco como teodiceia, já que falha em fornecer qualquer explicação do porquê de Deus haver agido como por fim fez; ainda assim, a tendência judaica na qual os apóstolos se criaram de considerar alguns textos antigos como possuindo um caráter sagrado e sendo capazes de revelar verdades de valor universal passou o incidente do Éden como mito fundador a partir do qual se poderia derivar especulações mais completas a respeito dos primeiros anos da humanidade e sua relação com o Criador, como fez Paulo. Contudo, como foi visto, é com Agostinho que essas vagas ideias sobre a natureza da relação entre Céus e Terra tornam-se um mito completo que coloca a humanidade como ré coletiva diante de um Deus ambíguo que cobra o preço do pecado com a morte, mas, benevolmente, resolve aceitar o preço da vida de seu próprio filho como propiciação pelos erros.

O segundo tipo de teodiceia proposto por Hick é a de tradição ireneana, que não mitologiza sobre os detalhes da criação, pretendendo, antes, racionalizar o sofrimento e o pecado como meios de alcançar-se a perfeição; dada sua raridade na história do pensamento cristão, sua influência não se compara nem de perto à da trama de Paulo e Agostinho, que se tornou a sebe sobre a qual cresceu a vinha do cristianismo, além de ser de maior interesse para as duas obras principais sobre as

quais este trabalho se debruça e, assim, faz-se necessário questionar um de seus principais problemas: o de sua efetividade enquanto defesa da justiça divina.

O problema com a teodiceia agostiniana habita no fato dela fazer colidir a onipotência divina com sua bondade; tal teodiceia, baseada em dois pilares centrais, o da criação perfeita e o da queda da graça por seres livres, perdurou, segundo Hick, não por ser a mais satisfatória, mas tão somente porque a mente cristã refreou-se por muito tempo de examiná-la criticamente. Diz ele:

The situation is thus (1) that man was created with a freedom for either good or evil; (2) that he willed wrongly, and so lost his freedom for good; and (3) that God foresaw man's fall "from before the foundation of the world" and planned its compatibility with the balanced perfection of His universe. We have already seen that, considered as the basis for a Christian theodicy, this scheme of thought is open to radical questioning at two levels. The notion that man was at first spiritually and morally good, oriented in love towards his Maker, and free to express his flawless nature without even the hindrance of contrary temptations, and yet that he preferred to be evil and miserable, cannot be saved from the charge of self-contradiction and absurdity. And even if this strange hypothesis be allowed, it would still be hard to clear God from ultimate responsibility for the existence of sin, in view of the fact that He chose to create a being whom He foresaw would, if He created him, freely sin¹². (HICK, 2010, p. 69)

De fato, o mito cristão, trabalhando com duas quedas, a dos anjos e posteriormente a dos homens, não subsiste a questionamentos dos mais básicos como o porquê de Deus haver criado seres que sabia de antemão (já que a tradição cristã não concebe um deus que não seja onisciente) que iriam pecar; dentro da concepção cristã de pós-morte, a consequência do pecado seria uma eternidade de sofrimento; assim, a queda do estado primordial, ocorrida sob a supervisão e responsabilidade de uma divindade onibenevolente, superabundaria em sofrimento para seres sencientes e racionais por todo o tempo infinito. Daí decorre que a preocupação com a culpa divina é ainda maior: se para um observador neutro a ideia de um criador ao mesmo tempo benévolo e perfeito parece paradoxal, para o cristão proponente da mitologia paulino-agostiniana o paradoxo é ainda maior: Deus

¹² “A situação é assim: (1) que o homem foi criado com uma liberdade para o bem ou para o mal; (2) que ele optou pelo erro, e assim perdeu sua liberdade para o bem; E (3) que Deus previu a queda do homem ‘desde antes da fundação do mundo’ e planejou sua compatibilidade com a perfeição equilibrada de Seu universo. Já vimos que, considerado como a base de uma teodicéia cristã, esse esquema de pensamento está aberto a questionamentos radicais em dois níveis. A noção de que o homem era espiritual e moralmente bom, orientado no amor para com seu Criador, e livre para expressar sua natureza perfeita sem mesmo o obstáculo de tentações contrárias, e ainda que preferisse ser mal e miserável, não pode ser salva da carga de auto-contradição e absurdo. E mesmo que essa estranha hipótese seja permitida, ainda seria difícil livrar Deus da responsabilidade última pela existência do pecado, tendo em vista o fato de que Ele escolheu criar um ser que Ele previu que, se o criasse, pecaria voluntariamente.”

desejou ou permitiu¹³ que alguns anjos caíssem (e em decorrência fossem condenados para sempre), bem como que um deles induzisse a erro o primeiro casal humano, e que a partir desse erro todas as almas humanas e o cosmo a elas sujeito entrassem num estado de queda, donde advém a morte, o sofrimento, o pecado, a confusão e, por fim, a morte eterna num lago de fogo e enxofre que arde eternamente¹⁴; a qualquer momento Deus poderia usar sua presciência para criar seres que não sucumbissem tão facilmente ou aviso mais claros ou ainda uma raça cujo destino imortal não estivesse ligado às escolhas de seus pais.

Se a queda e o horror a ela vinculado põem em dúvida a obra divina, sua intencionalidade em nome de um ignorado plano maior causa ao apologista um problema tão grande que não sem considerável quantidade de autodefesa mental e negação é possível trabalhar com ele. Um exemplo disso é a Confissão de Fé de Westminster¹⁵, importante ao considerar o contexto da primeira obra a ser analisada, *Paradise lost*, em seu capítulo III declara:

I. God from all eternity, did, by the most wise and holy counsel of His own will, freely, and unchangeably ordain whatsoever comes to pass; yet so, as thereby neither is God the author of sin, nor is violence offered to the will of the creatures; nor is the liberty or contingency of second causes taken away, but rather established.

II. Although God knows whatsoever may or can come to pass upon all supposed conditions; yet has He not decreed anything because He foresaw it as future, or as that which would come to pass upon such conditions.

III. By the decree of God, for the manifestation of His glory, some men and angels are predestinated unto everlasting life; and others foreordained to everlasting death. (WESTMINSTER ASSEMBLY, 1646)¹⁶

É importante observar como a linguagem escolhida para a confissão deseja estabelecer a liberdade e controle divinos ao lidar com sua criação: nada está fora da vontade de Deus, tendo tudo sido determinado através de seu beneplácito;

¹³ Que pode-se considerar o mesmo em uma entidade onipotente e de cuja determinação derivam todos os aspectos do Universo.

¹⁴ Cf. Ap. 20. 15.

¹⁵ Uma das principais e mais influentes confissões de fé das igrejas protestantes, o documento escrito por uma assembleia convocada pelo Parlamento Inglês data de 1646 e nele são delineados os principais pontos de fé das igrejas não-conformistas britânicas, além de um resumo da estrutura do calvinismo.

¹⁶ Nos auxílios ao leitor oferecidos pela Bíblia de Estudo de Genebra (2009) há a seguinte tradução:

“I - Desde toda a eternidade e pelo mui sábio e santo conselho de Sua própria vontade, Deus ordenou, livre e inalteravelmente, tudo quanto acontece, porém de modo que nem Deus é o autor do pecado, nem violentada é a vontade da criatura, nem é tirada a liberdade ou a contingência das causas secundárias, antes estabelecidas.

II- Mesmo Deus sabendo tudo quanto pode ou há de acontecer em todas as circunstâncias imagináveis, Ele não decreta coisa alguma por havê-la previsto como futura, ou como coisa que havia de acontecer em tais e tais condições.

III- Pelo decreto de Deus e para a manifestação de Sua glória, alguns homens e alguns anjos são predestinados para a vida eterna e outros preordenados para a morte eterna.”

Westminster considera heresias quaisquer doutrinas que apregoem que Deus de alguma forma não seja o causador último de qualquer evento, ou que algo aconteça fora de sua vontade. Contudo, paradoxalmente, ele é a fonte de todo o bem, consistindo em grave erro dizer tanto que de alguma forma ele causou o pecado quanto que ele impede a livre vontade de suas criaturas, criadas perfeitas. A forma como tais coisas podem ser verdade é um mistério apenas através da fé. Esta tese aproveita o momento para lembrar que, de ordinário, a religião cristã, bem como seus filósofos mais populares aproxima-se dessa questão de maneira muito mais branda. O Catecismo da Igreja Católica (2000, p. 92-95), por exemplo, apenas declara que não há explicação simples para a existência do mal, mas que devemos ter fé de que Deus, mesmo sem ferir a liberdade de suas criaturas, ordena tudo para que mesmo do mal provenha o bem, mesmo que ele só se torne manifesto no futuro. Os mesmos elementos em uma teodiceia podem resultar em diferentes leituras, como nos dois exemplos acima descritos, em que basicamente o mesmo tipo de pensamento teodiceico tenha, de acordo com as intenções dos autores, respeitando os contextos em que foram escritos, resultado em visões totalmente distintas: a de Westminster soando autoritária, a católica, mais branda e convidativa.

Esperando que tenham ficado claras as principais características da teodiceia e de sua história, esta tese irá, nos próximos capítulos, focar-se nas duas narrativas a que se propôs. Contudo, para terminar o presente capítulo apresenta-se, na intenção de fornecer um excuro preparatório, duas narrativas bíblicas que espelham, em certa medida, os temas dos dois próximos capítulos. São elas a História Deuteronomista e o livro de Jó. A escolha da Bíblia deve-se ao fato de que esse livro está no cerne da cultura ocidental e de sua discussão sobre Deus.

A expressão História Deuteronomista refere-se aos livros bíblicos de Josué, Juízes, Samuel e Reis, que guardam relação de intensa proximidade com o livro de Deuterônio e cuja datação provável é do século VII ou VI a.C com um adendo e algumas correções feitas depois da queda de Jerusalém, em 587 a.C. Dado o caráter teocrático dos livros deuteronomistas, nascidos do revisionismo histórico que alguns sacerdotes fizeram da história de Israel para enquadrá-la na ideia de que o rei Josias seria o prometido que restauraria a religião, toda a existência da nação é vista como um pacto entre Deus e seu povo escolhido. É, assim, estabelecida uma teodiceia simples, a da lei do talião: se os hebreus obedecessem às leis de Deus, tudo lhes iria bem. Se desobedecessem, sobrevir-lhes-ia o mal.

Deuteronômio, imaginado como uma série de discursos que Moisés faz para o povo, inicia lembrando que a própria conquista da terra foi marcada pela descrença e pela desobediência. Quando os espiões enviados para Canaã voltaram falando do quão bem segura esta era, mas reiterando que “O Senhor, vosso Deus, que vai adiante de vós, ele pelejará por vós” (Dt. 1.30); contudo, temendo enfrentar as cidades canaanitas, os filhos de Israel descreram e se lamentaram, e seu castigo foi voltar atrás e perambular no deserto por quarenta anos antes de finalmente ser permitida sua entrada. Após isso houve algumas batalhas – aquela que Deus não havia ordenado ocasionou derrota, e “tornaste-vos, pois, e chorastes perante o Senhor, porém o Senhor não vos ouviu, não inclinou os ouvidos a vós outros” (Dt. 1.45); contudo, aquelas que estavam nos planos divinos redundaram em ampla vitória e na tomada de terra. Em seu discurso, Moisés relembra a entrega da lei e exorta:

Estes, pois, são os mandamentos, os estatutos e os juízos que mandou o SENHOR, teu Deus, se te ensinassem, para que os cumprisses na terra a que passas para a possuir; para que temas ao SENHOR, teu Deus, e guardes todos os seus estatutos e mandamentos que eu te ordeno, tu, e teu filho, e o filho de teu filho, todos os dias da tua vida; e que teus dias sejam prolongados. Ouve, pois, ó Israel, e atenta em os cumprires, para que bem te suceda, e muito te multipliques na terra que mana leite e mel, como te disse o SENHOR, Deus de teus pais. Ouve, Israel, o SENHOR, nosso Deus, é o único SENHOR. Amarás, pois, o SENHOR, teu Deus, de todo o teu coração, de toda a tua alma e de toda a tua força. Estas palavras que, hoje, te ordeno estarão no teu coração; tu as inculcarás a teus filhos, e delas falarás assentado em tua casa, e andando pelo caminho, e ao deitar-te, e ao levantar-te. Também as atarás como sinal na tua mão, e te serão por frontal entre os olhos. E as escreverás nos umbrais de tua casa e nas tuas portas. Havendo-te, pois, o SENHOR, teu Deus, introduzido na terra que, sob juramento, prometeu a teus pais, Abraão, Isaque e Jacó, te daria, grandes e boas cidades, que tu não edificaste; e casas cheias de tudo o que é bom, casas que não encheste; e poços abertos, que não abriste; vinhais e olivais, que não plantaste; e, quando comeres e te fartares, guarda-te, para que não esqueças o SENHOR, que te tirou da terra do Egito, da casa da servidão. O SENHOR, teu Deus, temerás, a ele servirás, e, pelo seu nome, jurarás. Não seguirás outros deuses, nenhum dos deuses dos povos que houver à roda de ti, porque o SENHOR, teu Deus, é Deus zeloso no meio de ti, para que a ira do SENHOR, teu Deus, se não acenda contra ti e te destrua de sobre a face da terra. (Dt. 6: 1-15)

É fácil perceber como a fidelidade aos mandamentos da lei, a exclusão de deuses estrangeiros e a manutenção da ordem estabelecida através da propagação geracional, são condicionadas a qualquer expectativa de uma vida boa, aqui entendida de uma maneira obviamente nacional, já que a lista das bênçãos começa com cidades e só depois vai descendo até à escala do indivíduo, o que reforça a hipótese de que o livro foi escrito por sacerdotes que queriam poder temporal. Yahweh é apresentado como diferente dos outros deuses, visto que não exige

apenas holocaustos ou devoções durante determinadas festas, mas a devoção completa e incondicional. Como percebe o crítico literário Jack Miles em sua tentativa de apreender a totalidade do Deus bíblico como uma personagem literária,

Mais do que o deus da lei, ele podia ser o deus do canto. Mais do que o deus que escolheu nossos antepassados, *ele* podia ser nosso antepassado, o distante ancestral mítico de um deus legendário, ou um casal divino, ou uma deusa. Como provam as apostasias do Sinai e de Peor, os israelitas nem sempre acham inevitável que aquele seja o seu Deus. Mas o deuteronomista procura fazer esse Deus *parecer* inevitável; e seus esforços, incrivelmente persuasivos na leitura, foram definitivos no impacto histórico que tiveram sobre a forma como Deus é imaginado. O Deus do Deuterônomo continua sendo o Deus de judeus e cristãos até os tempos modernos. No Ocidente, até mesmo o ateísmo e o agnosticismo tenderam a tomar esse Deus pelo menos como sua referência imaginária. Quando o ateu ocidental diz que não acredita em Deus, é, no nível da imaginação, o Deus do Deuterônomo que ele rejeita. (MILES, 2001, p. 167).

O Deus do Deuterônomo, ameaçador e exigente, demandando amor constante, completa obediência a seus mandamentos e exclusividade na sua adoração, capta a imaginação dos leitores da Bíblia e moldou a cultura ocidental, sendo, no fundo, uma versão dele que podemos ver em *Paradise Lost*. Para os israelitas, optar por cultua-lo era um pacto forte com consequências devastadoras. O capítulo 28 do livro indica uma lista de maldições que recairiam sobre o povo se este não cumprisse as leis divinas que iniciam nos problemas individuais e que termina descrevendo os horrores de uma cidade sitiada, horrores estes que certamente eram bem conhecidos da população do século VII a.C. que vivia entre guerras assírias, egípcias e babilônicas

Porquanto não serviste ao SENHOR, teu Deus, com alegria e bondade de coração, não obstante a abundância de tudo. Assim, com fome, com sede, com nudez e com falta de tudo, servirás aos inimigos que o SENHOR enviará contra ti; sobre o teu pescoço porá um jugo de ferro, até que te haja destruído. O SENHOR levantará contra ti uma nação de longe, da extremidade da terra virá, como o vôo impetuoso da águia, nação cuja língua não entenderás; nação feroz de rosto, que não respeitará ao velho, nem se apiedará do moço. Ela comerá o fruto dos teus animais e o fruto da tua terra, até que sejas destruído; e não te deixará cereal, mosto, nem azeite, nem as crias das tuas vacas e das tuas ovelhas, até que te haja consumido. Sitiá-te-á em todas as tuas cidades, até que venham a cair, em toda a tua terra, os altos e fortes muros em que confiavas; e te sitiárá em todas as tuas cidades, em toda a terra que o SENHOR, teu Deus, te deu. Comerás o fruto do teu ventre, a carne de teus filhos e de tuas filhas, que te der o SENHOR, teu Deus, na angústia e no aperto com que os teus inimigos te apertarão. O mais mimoso dos homens e o mais delicado do teu meio será mesquinho para com seu irmão, e para com a mulher do seu amor, e para com os demais de seus filhos que ainda lhe restarem; de sorte que não dará a nenhum deles da carne de seus filhos, que ele comer; porquanto nada lhe ficou de resto na angústia e no aperto com que o teu inimigo te apertará em todas as tuas cidades. (Dt. 28: 47-55)

Yahweh não conhece meias medidas e seus julgamentos são determinados sobre toda a nação. O povo concordou em segui-lo como Deus, e assim o deuteronomista prepara sua teodiceia, bastante semelhante às futuras ideias de Agostinho: os israelitas, na pessoa de seus antepassados, concordaram em “andar nos caminhos do Senhor” em troca da conquista de Canaã, mesmo sabendo de antemão o preço que teria de ser pago em caso de desobediência.

A partir de então a História Deuteronomista segue com sua narrativa das crônicas de Israel: o livro de Josué narra a miraculosa conquista da Terra Prometida, cercada de milagres – Deus faz com que as águas do Jordão se abram, as muralhas de Jericó caiam, o Sol e a Lua se detenham em seu percurso celeste, além de garantir a vitória em inúmeras batalhas; porém o povo é derrotado na cidade de Ai contra um exército fraco porque um único homem, Acã, filho de Zabdi, pecou, tomando para si ouro, prata e uma capa dentre os despojos de Jericó, os quais Deus, por intermédio do líder militar Josué, havia decretado que deveriam ser todos destruídos. Depois de morto Acã, sua família e seus animais, a conquista prosseguiu segura, sendo os povos autóctones mortos ou escravizados, e a terra dividida entre as tribos. Assim, a nação de Israel estava finalmente estabelecida e segura, um povo único disposto a seguir as leis de sua religião monoteísta e a viver do produto de sua vida idilicamente agro-pastoril.

Tal paz, contudo, jamais chegaria a se realizar por completo, porque, como o texto do deuteronomista insiste em lembrar a cada oportunidade, a paz era condição da lealdade ao culto de Yahweh; o livro de Juízes é composto por um rosário de momentos em que a nação de Israel se afasta de Deus, ele permite que ela caia sob a servidão dos povos vizinhos, eles clamam de novo ao Senhor e este suscita um líder militar ad hoc, semelhantemente ao conceito romano de *dictator*, que os liberta dos opressores. O trecho abaixo indica com clareza a monotonia do ciclo de pecado, castigo, arrependimento e libertação que parece ter guiado a história dos israelitas.

Os filhos de Israel fizeram o que era mau perante o SENHOR e se esqueceram do SENHOR, seu Deus; e renderam culto aos baalins e ao poste-ídolo. Então, a ira do SENHOR se acendeu contra Israel, e ele os entregou nas mãos de Cusã-Risataim, rei da Mesopotâmia; e os filhos de Israel serviram a Cusã-Risataim oito anos. Clamaram ao SENHOR os filhos de Israel, e o SENHOR lhes suscitou libertador, que os libertou: Otniel, filho de Quenaz, que era irmão de Calebe e mais novo do que ele. Veio sobre ele o Espírito do SENHOR, e ele julgou a Israel; saiu à peleja, e o SENHOR lhe entregou nas mãos a Cusã-Risataim, rei da Mesopotâmia, contra o qual ele prevaleceu. Então, a terra ficou em paz durante quarenta anos. Otniel, filho de Quenaz, faleceu. Tornaram, então, os filhos de Israel a fazer o que era

mau perante o SENHOR; mas o SENHOR deu poder a Eglom, rei dos moabitas, contra Israel, porquanto fizeram o que era mau perante o SENHOR. E ajuntou consigo os filhos de Amom e os amalequitas, e foi, e feriu a Israel; e apoderaram-se da cidade das Palmeiras. E os filhos de Israel serviram a Eglom, rei dos moabitas, dezoito anos. Então, os filhos de Israel clamaram ao SENHOR, e o SENHOR lhes suscitou libertador: Eúde, homem canhoto, filho de Gera, benjamita. Por intermédio dele, enviaram os filhos de Israel tributo a Eglom, rei dos moabitas. (Jz. 3: 7-15)

É evidente que, quando olhada em retrospecto, toda a estrutura do livro dos Juízes é feita para provar a hipótese de que pecados podem ser cometidos em nível nacional, de que eles são constituídos sobretudo pela apostasia em relação à ortodoxia religiosa, de que eles são puníveis também coletivamente através da sujeição a poderes estrangeiros e de que um arrependimento sincero é eficaz para promover a libertação. Tal visão dos acontecimentos é quase demandada quando se assume a teoria, mencionada anteriormente, de que a História Deuteronomista foi escrita por um conjunto de sacerdotes que desejavam influenciar o rei Josias a promover o monoteísmo como resposta ao crescente risco de que o Império Babilônio conquistasse Judá. A teodiceia por eles desenvolvida estaria, assim, umbilicalmente ligada à política de seu tempo, já que resignificava o passado para influenciar atitudes futuras.

Algumas das histórias dos juízes são mais bem desenvolvidas, e, dentre estas, a mais importante é, sem dúvida, a de Sansão. Inicia-se no conhecido tropo folclórico do casal que não podia ter filhos e que, aqui, é visitado por um anjo que anuncia uma criança vindoura que deverá fazer um voto de nazireu por toda a vida (no qual, entre outras coisas, o devoto se abstém de cortar o cabelo). O fruto dessa promessa, Sansão, cresce com uma força sobre-humana e causa uma série de confrontos com o povo inimigo dos israelitas de sua época, os filisteus, matando quantias fabulosas deles. Por fim, a mulher de Sansão traiçoeiramente raspa sua cabeça durante o sono, o que quebra o voto e o torna vulnerável aos seus inimigos, que o arrastam para sua capital, Gaza, e lhe furam os olhos. Porém, quando seu cabelo cresce novamente, ele ora a Deus para retornarem suas forças e derruba o templo sobre si, levando consigo três mil filisteus. Em Sansão vemos o favor de Deus sendo atribuído e retirado conforme a manutenção de um voto feito por seus pais; ele é castigado quando esse mesmo voto é quebrado involuntariamente, mais uma vez confirmando Yahweh e sua aderência a pactos estabelecidos.

A História Deuteronomista prossegue relatando a instauração da monarquia sob Saul, a mudança de dinastia efetuada por David e a continuação dos reinos até

seu ocaso graças às invasões de impérios mesopotâmicos. Toda essa história, talvez já conhecida dos leitores da obra, é encaixada com esse mesmo topos da recompensa à obediência e castigo à desobediência, mesmo quando o que se exige do rei é ditado por um profeta, como no caso de Saul, que falhou em seguir a ordem: “Vai, pois, agora, e fere a Amaleque, e destrói totalmente a tudo o que tiver, e nada lhe poupes; porém matarás homem e mulher, meninos e crianças de peito, bois e ovelhas, camelos e jumentos” (1 Sm. 15: 3).

Todos os reis posteriores são declarados bons ou maus de acordo com sua aderência à Lei e aos profetas e sacerdotes de Deus, enquanto a teodiceia implícita desenha Yahweh como um soberano justo e longânimo que instilou seu julgamento sobre a nação pecadora. Tal teodiceia jamais questiona a si própria, não havendo na História Deuteronomista nenhuma única palavra sobre a possibilidade de a divindade não ser perfeita. Com raras exceções, tal questionamento está retirado da Bíblia, embora haja um livro onde ele se excede em uma poesia altissonante e pessoal: o livro de Jó.

Jó era um homem reto e temente a Deus, cercado de bens materiais. Um dia, ao reunir Deus seus anjos, Satanás veio também e questionou se a retidão de Jó não seria fruto de todas suas bênçãos, mostrando-se ele infiel tão logo lhe adviesse algum infortúnio; com a permissão divina, Satanás então põe-se a testar Jó, matando todos os seus filhos e seu gado, fonte de sua riqueza, e causando-lhe uma doença de pele que lhe enchia o corpo de pústulas, mas ainda assim Jó se recusou a se rebelar contra Deus. Por fim, ele, como prêmio de sua paciência e perseverança, recebe em dobro tudo que antes havia possuído e gera outros filhos em substituição aos primeiros. A moral da história guarda uma teodiceia bastante similar à ireneana, onde Deus apenas usa o mal para testar seus filhos, para lhes abrir os olhos: “Eu te conhecia só de ouvir, mas agora os meus olhos te vêem” (Jb. 42:5). No fim, tudo está bem.

Contudo, essa história ocupa apenas três dos 42 capítulos do livro. O restante é composto de longos discursos poéticos nos quais Jó dialoga com três de seus amigos que vieram tentar consolar seus desgostos. O resultado do embate não poderia estar mais longe do ideal de paciência com o qual o livro às vezes é identificado: Jó, espantado com suas desgraças, amaldiçoa sua existência.

Por que não morri eu na madre? Por que não expirei ao sair dela? Por que houve regaço que me acolhesse? E por que peitos, para que eu mamasse?

Porque já agora repousaria tranqüilo; dormiria, e, então, haveria para mim descanso, com os reis e conselheiros da terra que para si edificaram mausoléus; ou com os príncipes que tinham ouro e encheram de prata as suas casas; ou, como aborto oculto, eu não existiria, como crianças que nunca viram a luz. Ali, os maus cessam de perturbar, e, ali, repousam os cansados. Ali, os presos juntamente repousam e não ouvem a voz do feitor. Ali, está tanto o pequeno como o grande e o servo livre de seu senhor. Por que se concede luz ao miserável e vida aos amargurados de ânimo, que esperam a morte, e ela não vem? Eles cavam em procura dela mais do que tesouros ocultos. Eles se regozijariam por um túmulo e exultariam se achassem a sepultura. Por que se concede luz ao homem, cujo caminho é oculto, e a quem Deus cercou de todos os lados? (Jb. 3: 11-23)

Abrindo uma temática até então não explorada na Bíblia, a fala de Jó subverte quase todas as falas anteriores, tanto de Deus quanto dos patriarcas, que viam todo tipo de benefício ou malefício capaz de atingir o ser humano como ligado fundamentalmente à vida: basta se lembrar da longa lista de maldições e bênçãos do Deuteronômio para verificar que o foco do discurso dos vários hagiógrafos é a vida e não o pós-vida. Contudo, Jó, talvez numa antecipação da literatura altamente individual que se desenvolveu no mundo ocidental, não quer saber da vida, tão cheia de desgostos. Para ele a morte é a verdadeira pacificadora do mundo, aquela que reestabelece a união entre os homens e lhes salva de todo tipo de tristeza – o nada a ser experimentado suplanta em muito uma existência cheia de dor.

Um discurso novo e radical como esse está fadado a encontrar resistência, no livro representada por Elifaz, Bildade e Zofar, três amigos de Jó que vieram consolá-lo ao saber do seu infortúnio. Incapazes de sair do modo de pensar antigo, estabelece-se entre Jó e seus amigos uma longa discussão sobre se Jó é ou não culpado de algo, já que, sendo Deus justo, não causaria dor em alguém inocente. Elifaz recorda as maravilhas da justiça divina e de como vale a pena esperar nele, ao que Jó responde

Oh! Se a minha queixa, de fato, se pesasse, e contra ela, numa balança, se pusesse a minha miséria, esta, na verdade, pesaria mais que a areia dos mares; por isso é que as minhas palavras foram precipitadas. Porque as flechas do Todo-Poderoso estão em mim cravadas, e o meu espírito sorve o veneno delas; os terrores de Deus se arregimentam contra mim. [...] Estou farto da minha vida; não quero viver para sempre. Deixa-me, pois, porque os meus dias são um sopro. Que é o homem, para que tanto o estimes, e ponhas nele o teu cuidado, e cada manhã o visites, e cada momento o ponhas à prova? Até quando não apartarás de mim a tua vista? Até quando não me darás tempo de engolir a minha saliva? Se pequei, que mal te fiz a ti, ó Espreitor dos homens? Por que fizeste de mim um alvo para ti, para que a mim mesmo me seja pesado? (Jb. 6:2-4 e 7:16-20)

Jó não só acusa Deus de sadismo como também o impreca a responder quais são os crimes dos quais ele está sendo punido, se realmente existe algum. Bildade defende a noção de que Deus faz o bem aos íntegros, porém causa males aos perversos, ao que Jó responde dizendo que sabe estar o divino muito acima do humano, e que perante aquele que teceu o universo nenhum argumento é o bastante, nenhuma justiça é perfeita, nenhuma coragem é mantida. Mas, aos olhos de Jó, aí está o problema final entre a complexa relação homem – divindade, em que Deus cria o homem, lhe dá estatutos, ameaça destruí-lo caso não cumpra o que lhe foi ordenado, mas por fim mata tanto o bom quanto o mau. Zofar, o terceiro amigo, entra na conversa para dizer que Jó erra ao se achar sem defeitos, e diz que se ele lançar fora sua iniquidade e seus defeitos achará graça da parte de Deus.

É nesse teor que prossegue o livro, entre discursos grandiloquentes nos quais Jó, em resposta ao simplismo piedoso e conservador de seus amigos, une à queixa de seus sofrimentos o reconhecimento da grandeza e bondade de Deus, por um lado, com a acusação severa de sua injustiça e sadismo.

Por que o Todo-Poderoso não designa tempos de julgamento? E por que os que o conhecem não vêem tais dias? Há os que removem os limites, roubam os rebanhos e os apascentam. Levam do órfão o jumento, da viúva, tomam-lhe o boi. Desviam do caminho aos necessitados, e os pobres da terra todos têm de esconder-se. Como asnos monteses no deserto, saem estes para o seu mister, à procura de presa no campo aberto, como pão para eles e seus filhos. No campo segam o pasto do perverso e lhe rabiscam a vinha. Passam a noite nus por falta de roupa e não têm cobertas contra o frio. Pelas chuvas das montanhas são molhados e, não tendo refúgio, abraçam-se com as rochas. Orfãozinhos são arrancados ao peito, e dos pobres se toma penhor; de modo que estes andam nus, sem roupa, e, famintos, arrastam os molhos. Entre os muros desses perversos espremem o azeite, pisam-lhes o lagar; contudo, padecem sede. Desde as cidades gemem os homens, e a alma dos feridos clama; e, contudo, Deus não tem isso por anormal. Os perversos são inimigos da luz, não conhecem os seus caminhos, nem permanecem nas suas veredas. De madrugada se levanta o homicida, mata ao pobre e ao necessitado, e de noite se torna ladrão. Aguardam o crepúsculo os olhos do adúltero; este diz consigo: Ninguém me reconhecerá; e cobre o rosto. Nas trevas minam as casas, de dia se conservam encerrados, nada querem com a luz. Pois a manhã para todos eles é como sombra de morte; mas os terrores da noite lhes são familiares. Vós dizeis: Os perversos são levados rapidamente na superfície das águas; maldita é a porção dos tais na terra; já não andam pelo caminho das vinhas. A secura e o calor desfazem as águas da neve; assim faz a sepultura aos que pecaram. A mãe se esquecerá deles, os vermes os comerão gostosamente; nunca mais haverá lembrança deles; como árvore será quebrado o injusto, aquele que devora a estéril que não tem filhos e não faz o bem à viúva. Não! Pelo contrário, Deus por sua força prolonga os dias dos valentes; vêem-se eles de pé quando desesperavam da vida. Ele lhes dá descanso, e nisso se estribam; os olhos de Deus estão nos caminhos deles. São exaltados por breve tempo; depois, passam, colhidos como todos os mais; são cortados como as pontas das espigas. Se não é assim, quem me desmentirá e anulará as minhas razões? (Jb. 24:1-25)

Em forte acusação Jó levanta fatos contra a pretensa justiça divina, se perguntando por que os maus não são julgados, mesmo quando espalham sofrimento entre os inocentes e indefesos. Deus, aquele que o restante do Velho Testamento proclama ser o campeão dos fracos, é aqui reduzido a um papel tirânico, o de protetor dos perversos e fraudulentos, já que estes são os que parecem prosperar na terra, um motivo que irá se repetir na análise da obra de Saramago, mais adiante.

Cessadas as críticas e lamentações de Jó o livro ainda possui dois discursos de personagens que não estavam antes presentes na discussão, o que faz estudiosos considerarem que esses trechos são adições posteriores para complementar o assunto. O primeiro é o discurso de Eliú, filho de Baraquel, que inicia dizendo ter-se mantido calado por ser jovem e desejar esperar os mais velhos falarem primeiro; contudo, seu discurso apenas reelabora o tema central dos amigos de Jó, o de que Deus é justo e compensa aqueles que a Ele se entregam. Eliú, em sua fala proverbial e um tanto desconexa e repetitiva, não consegue ver mal algum no mundo.

Após isso ocorre a teofania do livro. Repentinamente Yahweh, de um redemoinho, se dirige a Jó, mas em momento algum se defende de qualquer das acusações contra si lançadas – Deus quer, antes, expandir alguns motivos já trabalhados no livro, falando sobre sua própria força e sabedoria e questionando o quão pequeno é o homem. Seu argumento de força simplesmente ignora qualquer consideração moral – não há explicação para o sofrimento dos órfãos e das viúvas, a aparente prosperidade dos maus, a doença, a dor, o medo. A resposta de Yahweh é um inquérito irônico:

Onde estavas tu, quando eu lançava os fundamentos da terra? Dize-mo, se tens entendimento. Quem lhe pôs as medidas, se é que o sabes? Ou quem estendeu sobre ela o cordel? Sobre que estão fundadas as suas bases ou quem lhe assentou a pedra angular, quando as estrelas da alva, juntas, alegremente cantavam, e rejubilavam todos os filhos de Deus? Ou quem encerrou o mar com portas, quando irrompeu da madre; quando eu lhe pus as nuvens por vestidura e a escuridão por fraldas? Quando eu lhe tracei limites, e lhe pus ferrolhos e portas, e disse: até aqui virás e não mais adiante, e aqui se quebrará o orgulho das tuas ondas? [...]Tens idéia nítida da largura da terra? Dize-mo, se o sabes. Onde está o caminho para a morada da luz? E, quanto às trevas, onde é o seu lugar, para que as conduzas aos seus limites e discirnas as veredas para a sua casa? Tu o sabes, porque nesse tempo eras nascido e porque é grande o número dos teus dias! Acaso, entraste nos depósitos da neve e viste os tesouros da saraiva, que eu retenho até ao tempo da angústia, até ao dia da peleja e da guerra? Onde está o caminho para onde se difunde a luz e se espalha o vento oriental sobre a terra? Quem abriu regos para o aguaceiro ou caminho para os relâmpagos dos trovões; para que se faça chover sobre a terra, onde não há ninguém, e no ermo, em que

não há gente; para dessedentar a terra deserta e assolada e para fazer crescer os renovos da erva? (Jb. 38: 4-11 e 19-27)

Deus, como criador e mantenedor do Universo, não aceita nenhuma outra posição de suas criaturas senão a humilhação silenciosa. Depois de se estabelecer como o único poder do Cosmos, Yahweh passa a falar das duas maiores bestas da terra, Behemot e Leviatã, geralmente traduzidos nas bíblias modernas como o hipopótamo e o crocodilo, e de como seu próprio poder é muito maior do que eles. A resposta de Jó a isso é o silêncio. Ele aceita, em dois pequenos poemas, que não deve falar mais, e que o Senhor é mais poderoso do que ele.

Assim, sem nenhuma conclusão, uma obra mais heterodoxas da Bíblia é encerrada com o mencionado epílogo. Deus diz que Jó é inocente, e, contraditoriamente, também diz: “A minha ira se acendeu contra ti [Elifaz] e contra os teus dois amigos; porque não dissestes de mim o que era reto, como o meu servo Jó” (Jb. 42: 7b). Não se conhece exatamente a história da composição do livro de Jó, mas, da maneira que ele hoje se apresenta para nós, sua nota final é um oxímoro: Jó acusa o Senhor de tirania, seus amigos lembram que Deus é supremamente bom e justo, por fim o próprio Yahweh aparece para não responder nada além de lembrar que é muito mais forte do que o homem, não deve explicações a ninguém e que os amigos de Jó pecaram por não falar o que era correto de sua pessoa, e deveriam se arrepender e pedir para Jó interceder por eles.

Essas duas narrativas contidas na Bíblia possuem nelas embutida uma teodiceia, que enforma e guia sua literariedade em meio aos ideologemas nela construídos. Curiosamente, como se verá mais adiante, uma teodiceia de natureza semelhante à deuteronomista domina *Paradise Lost*, ao passo que premissas semelhantes às do livro de Jó podem ser encontradas em *Evangelho segundo Jesus Cristo*, embora levando a diferentes conclusões.

3. O ZÊNITE: *PARADISE LOST*

O século XVII enformou uma parte considerável do que viria a ser o espírito europeu e, por conseguinte, do Ocidente. Nele culminaram e intensificaram-se vários embates que haviam sido iniciados nos séculos anteriores. A popularização da imprensa de tipos móveis, inventada em 1453, facilitou e barateou a reprodução de livros, causando uma revolução no saber; os livros não mais ficariam enclausurados em bibliotecas monásticas, mas seriam editados e comercializados por toda a Europa. A isso se deve acrescentar a criação de novos saberes que colidiam diretamente com aqueles historicamente aceitos. As Grandes Navegações tornaram alguns marinheiros sem muito estudo melhor informados acerca da geografia mundial do que Plínio, e os médicos que dissecavam cadáveres, entre os quais William Harvey, o descobridor da circulação sanguínea, conheciam detalhes do funcionamento do corpo humano que se mantiveram ocultos a Hipócrates ou Galeno. Tais fatos representavam a erosão da autoridade dos antigos sobre a qual tanta confiança o ocidente depositava.

Assim como na terra, a visão dos céus também mudou. O polonês Nicolau Copérnico introduziu ainda no século XVI uma proposição heliocêntrica do sistema solar que descrevia o movimento aparente dos planetas de maneira mais elegante e parcimoniosa do que o sistema de epiciclos de Ptolomeu, cujo pensamento astronômico havia se mantido hegemônico durante mais de um milênio. Posteriormente Johanes Kepler corrigiu o sistema copernicano ao transformar as órbitas circulares dos planetas em elipses, alcançando um grau de acurácia nas previsões dos movimentos planetários muito alta para a época e ajudando a convencer a comunidade científica europeia da superioridade do modelo heliocêntrico. Contemporaneamente a Kepler, Galileu Galilei apontou sua luneta para os corpos celestes, descobrindo satélites em Júpiter e o relevo da Lua, o que contrariou a hipótese de que esses corpos seriam fundamentalmente diferentes da Terra. Em suma, tanto os conhecimentos científicos quanto os técnicos que surgiram punham em cheque séculos de tradição, chacoalhando, até os fundamentos, edifícios de certezas que prometiam durar para sempre. Christopher Hill, em sua obra “Origens Intelectuais da Revolução Inglesa”, cita um poeta escocês, Drummond de Hawthornden em um trecho de 1623 que exemplifica bem o sentimento da época:

O elemento fogo encontra-se inteiramente extinto, o ar não passa de água rarefeita, descobriu-se que a Terra se move e não é mais o centro do universo, tendo-se transformado num magneto; as estrelas não são fixas, mas vagam pelo espaço celeste, os cometas cavalgam por cima dos planetas; há quem afirme a existência de um outro mundo de homens e criaturas animadas... na lua; o sol extraviou-se. ... Assim as ciências, graças aos variados movimentos deste globo que é o cérebro humano, estão se transformando em suposições, ou melhor, em erros, lançando a imaginação em mil labirintos. De que vale tudo o que sabemos, em comparação com o que ignoramos? (*apud* HILL, 1992, p. 16-17)

Concomitante a essa progressiva revolução dos saberes, os séculos XVI e XVII assistiram outra mais dramática, a da Reforma Protestante e das guerras religiosas que se seguiram. Desde a fragmentação do império carolíngio o papado assumira um poder autônomo em relação aos patriarcados do oriente, sendo soberana sua autoridade em toda Igreja do Ocidente. Contudo, as reformas pregadas por Martinho Lutero a partir de 1517, diferentemente de outros questionadores similares que tentaram o mesmo anteriormente, receberam a adesão não só do povo de algumas localidades como também de príncipes do Sacro-Império. Lutero e outros reformadores que surgiram na Europa a partir de então tinham muitas diferenças teológicas e políticas entre si, mas parece seguro sugerir que o traço unificador desses movimentos é a rejeição da liderança do Bispo de Roma devido a sua dignidade enquanto sucessor de São Pedro. Porém, costuma-se chamar de reforma setores politicamente tão diversos quanto os huteritas, que rejeitavam a propriedade privada, e a Igreja Anglicana, que manteve a estrutura diocesana herdada do catolicismo romano, apenas trocando a direção de sua subordinação da Basílica de São Pedro para o Palácio de Whitehall.

Muitas foram as revoltas populares, as expulsões, os massacres e as guerras que, em algum nível, devem sua existência aos conflitos religiosos, desde a Guerra dos Camponeses de 1524 até a Guerra dos Trinta Anos, terminada em 1648 e que é responsabilizada pela morte de uma fração significativa da população alemã. Durante esse período, sem dúvida como uma resposta à confusão doutrinária e às ameaças de inferno conflitantes, surgiu um surto de caça às bruxas estarecedor, que por vezes não poupava nem mesmo crianças. Em suma, a sociedade europeia do século XVII tinha sobre sua cabeça um sem-número de incertezas que lhes agitavam a psique. Ainda de Hill cita esta tese outro parágrafo que confirma essa visão da turbulenta idade moderna:

Num exame retrospectivo, o Renascimento e a Reforma, a descoberta da América e a nova astronomia serviram mais para debilitar os velhos pressupostos e preconceitos do que para substituir as antigas verdades.

Algumas das novas ideias – as de Maquiavel e Giordano Bruno, por exemplo – devem ter parecido terrivelmente perversas para os tradicionalistas tímidos. [...] Gabriel Harvey escrevera que “inventavam novas opiniões todos os dias: heresias na teologia, na filosofia, nas humanidades e nas maneiras, em grande parte fundamentadas em rumores; o desprezo dos doutores: o texto conhecido pela maioria, entendido por poucos, enaltecido por todos, praticado por ninguém”. (HILL, 1992, p. 16)

No caso específico da Inglaterra, os conflitos religiosos eram particularmente intensos. O protestantismo ali tinha um caráter nacional, já que os bispos da igreja anglicana eram subordinados ao rei, o que se tornou problemático quando a coroa foi depositada sobre a cabeça de Elizabeth Tudor, que não gozava de muita legitimidade devido ao casamento de seu pai com sua mãe ter se dado sem a anulação papal do casamento anterior com uma princesa espanhola; assim, católicos eram não apenas dissidentes religiosos, mas vistos potencialmente como sabotadores dos interesses nacionais em nome de potências estrangeiras.

A religião protestante oficial, o anglicanismo, parece não ter sido uma reforma suficiente para uma larga parcela da população desejosa de mudanças estruturais. O já citado Christopher Hill mostra em seu livro *O mundo de ponta-cabeça* como desde o fim do século XV pode-se encontrar entre as camadas populares da Inglaterra um forte elemento de sedição político-religiosa que impelia muitos a se rebelarem, a fazerem petições, a por vezes agirem com as próprias mãos para desafiar, a um só tempo, os dogmas estabelecidos e os privilégios do clero e da nobreza.

Havia, então, uma longa tradição popular de ceticismo materialista e de anticlericalismo; havia a tradição familista, segundo a qual Cristo estava presente em cada fiel; havia a tradição separatista de oposição a uma Igreja oficial, aos dízimos que sustentavam os seus ministros e ao sistema de clientela que assegurava à classe dominante o direito de nomear os sacerdotes. E havia ainda as expectativas milenaristas suscitadas pelos pregadores puritanos. Não há, portanto, como estranhar que a falência da censura e a implantação de uma tolerância religiosa efetiva tenham deixado eclodir uma torrente de especulação que antes somente em segredo se sussurrava. Na Inglaterra como na Suíça “a espécie mais baixa do povo, educada que foi num velho ódio contra seus superiores”, ansiosamente abraçou as doutrinas do anabatismo. William Gouge chocou seus fiéis numa paróquia de Westminster, no correr dos anos 1620, contando-lhes que os anabatistas “ensinam que todos os homens são iguais e que não há diferença entre senhores e servidores”. (HILL, 2001, p. 51-52)

É nesse mundo abalado por tantas ondas de choque vindas de diferentes revoluções que se criou John Milton, um dos poetas que habitam o pináculo do cânone da literatura de língua inglesa, muito celebrado pelos críticos não só por sua escrita criativa mas também pela sua fama polemista. Ainda relativamente jovem durante a Guerra Civil, no início da qual ele tinha trinta e quatro anos de idade,

destacou-se nos anos que se seguiram através de seus ensaios, escrevendo em defesa da liberdade de fala e da correção do ato de retirar o rei do trono e condená-lo à morte.

Nascido em Londres em 1608, era filho de um pai homônimo que alcançou a prosperidade trabalhando como usurário. David Hawkes, cuja biografia *John Milton: a hero for our time* (2009) não apenas narra os eventos de sua vida mas também serve de boa introdução ao autor para leitores iniciantes, ao comentar que o avô de Milton era um católico fervoroso durante o reino de Elizabeth I, ao ponto de ser processado e multado por se recusar a comparecer ao serviço anglicano obrigatório; esse avô expulsou e deserdou John Milton Sr. ao descobrir que ele era protestante e possuía um exemplar da bíblia inglesa. Para Hawkes, esse fato lembra que também a história familiar de Milton guarda um turbulento passado de diferenças religiosas. Dotado de grande inteligência, John Milton estudou línguas clássicas desde criança, além de ser marcado por uma formação religiosa que viria a se imbuir em sua obra e personalidade sob a forma de um singular senso de dever para com a grandeza. Uma das características mais marcantes da História Deuteronomista, como foi mencionado no capítulo anterior, é seu senso de missão, ordenando toda a história dos povos hebreus em um pacto com Deus do qual depende a paz da terra. Ora, era e continua sendo muito comum entre os protestantes ter uma visão de si mesmos como um novo Israel¹⁷, um pequeno povo temente a Deus cercado de inimigos apóstatas prontos a destruí-los, e para eles a História Deuteronomista particularmente e o restante do Velho Testamento em geral guardavam um sentido afetivo muito forte, e sem dúvida tal se dá em Milton, em quem esse senso de missão parece ter sido somado às suas capacidades intelectuais e poéticas, manifestadas desde cedo, e inspirado uma vontade de se exceder através do “dom” da literatura, usando-o para enaltecer o nome de Deus, em nome de que estudou e se preparou arduamente não só durante os anos da estudo superior (de 1625 a 1632 ele conseguiu o título de Bachelor e depois Master of Arts esperando tornar-se um ministro anglicano) como por toda a vida.

Após uma fecunda e prolongada viagem pela Europa onde conheceu intelectuais e cientistas da época, Milton retorna, em 1639, para a Inglaterra, então

¹⁷ Vários dos colonos que se mudaram para os EUA por motivos religiosos durante o século XVII compartilhavam dessa crença e mesmo hoje, no Brasil, há vários grupos religiosos que se utilizam de visões dessa natureza como justificativa para ações no campo político.

em vésperas de iniciar-se a sangrenta guerra civil, ao longo da qual dedicou-se à escrita de panfletos arrojados para seu tempo¹⁸, nos quais defendia a liberdade de fala (Areopagitica, 1644), divórcio (vários escritos entre 1643-1645), a separação entre Igreja e Estado (A treatise of civil power, 1659) a reforma da educação superior (Of Education, 1644), críticas à *High Church*¹⁹ Anglicana (vários), além de apologias à revolução (The tenure of kings and magistrates, 1649), ao regicídio (Eikonoklastes, 1649) e à república que se seguiu (Defensio pro populo anglicano, 1652, e Defensio secunda, 1654). Sobre a influência de Milton no pensamento político de seu país George Sensabaugh, em seu livro *That Grand Whig Milton*, pesquisa a influência do pensamento de Milton para a formação da tradição política do whiguismo. Segundo ele, Milton não parece ter influenciado tanto a psique coletiva durante sua vida, mas os whigs que viveram nas décadas posteriores a sua morte acabaram por se utilizar e, em alguns casos, plagiar os panfletos de Milton em seus embates contra o absolutismo. Suas obras foram reeditadas e os tories as proibiram, havendo numerosos exemplos de pensadores da época que veem em sua figura o perfeito exemplo do quão perigosa é uma ideia subversiva na pena de alguém com uma capacidade extraordinária de comunicação. Conta Sensabaugh:

Moreover, Lord Russel and Algernon Sidney, both Whig leaders of high standing, lost their lives for holding and acting upon principles which derived either directly or indirectly from Milton. Milton's principles, indeed, proved so effective and useful that Tories attempted to counter their influence by spreading disquieting stories about Milton himself, the most fascinating of which was that he had been a Jesuit in disguise and had died in the Roman communion. By the time Charles II laid down the scepter Tories recognized, if their opponents did no, that Milton had become an oracle of the Whig party (SENSABAUGH, 1952, p.55)²⁰

Talvez aqui faça-se necessário um adendo histórico com o objetivo de facilitar o entendimento dos acontecimentos da Inglaterra no século XVII. Após a morte de Elizabeth I a coroa da Inglaterra foi transmitida ao seu primo distante, James Stuart, rei da Escócia; este, e principalmente seu filho, Charles Stuart, possuíam uma visão

¹⁸ além de exercer a profissão de mestre-escola.

¹⁹ Nome dado ao setor mais teológica e liturgicamente conservador de uma igreja, em particular no protestantismo histórico.

²⁰ “Além disso, Lord Russel e Algernon Sidney, ambos líderes whig de alto nível, perderam a vida por terem e agirem segundo princípios que derivavam direta ou indiretamente de Milton. Os princípios de Milton, de fato, provaram ser tão eficazes e úteis que os conservadores tentaram conter sua influência espalhando histórias inquietantes sobre o próprio Milton, o mais fascinante dos quais era que ele fora um jesuíta disfarçado e morrera na comunhão romana. Quando Charles II terminou seu reinado os Tories reconheciam, mesmo se seus oponentes não fizessem, que Milton tinha-se transformado um oráculo do partido Whig.”

absolutista do seu papel monárquico que entrava em constante conflito com a tradição parlamentar da nação, ainda mais erichada quando se considera aquilo que foi discutido acima sobre os movimentos religiosos e sociais da época. Em 1639-40 Charles I teve que sufocar uma rebelião na Escócia, mas seus exércitos foram derrotadas e o rei se viu forçado a lidar com um débito que não tinha como pagar sem reunir o Parlamento, o único corpo na Inglaterra capaz de permitir ao rei criar ou aumentar impostos e taxas. Esse novo Parlamento aproveitou o momento de necessidade do rei para impor várias leis que diminuían o poder real, subordinando os ministros ao seu próprio controle, impedindo sua dissolução pela vontade do rei e estabelecendo que um parlamento seria chamado a cada três anos.

A situação tornou-se insustentável quando Charles I ordenou a prisão de cinco membros do Parlamento sem sucesso, e foi obrigado a fugir de Londres quando viu que tinha perdido o controle da cidade. Seguiu-se um período de violenta guerra civil entre as forças reais e as parlamentares que culminou com o exército e os setores radicais do parlamento abolindo a monarquia, decapitando o rei e proclamando uma república encabeçada pelo general e Lorde Protetor Oliver Cromwell em 1649. A República, contudo, não resistiu à morte de seu chefe, e em 1660 um Parlamento presbiteriano-monarquista aceitou o retorno do exílio do herdeiro da coroa, Charles II, filho de Charles I, em cujo reinado surgiram as duas facções políticas mencionadas acima. Sobre eles Alok Yadav, em um texto para o site da George Mason University, comenta

More generally, the terms refer fundamentally to divisions over conceptions of sovereignty and political power: Whigs conceive of power as ultimately residing in "the people" (or in the people's representatives) and view rulers as serving the will and welfare of the people (as embodied in Parliament); Tories conceive of sovereignty as residing in rulers and view "the people" as subjects whose duty is to obey. Tories are thus identified with a system of hereditary power--exercised especially by monarchs and the established Church--while Whigs are associated with a system of popular power, though generally in the hands of the propertied rather than the populace at large. In the Tory vision, the political organization of society is hierarchical and patriarchal, with governors having a responsibility to look after the welfare of their subjects. In the Whig vision, political rulers are, likewise, responsible for the welfare of "the people," but they are also accountable to them (that is, to Parliament and the political nation it represents). Both Whig and Tory traditions have often had an upper-class bias to them (though they are both capable of making populist appeals, when necessary), and can usefully be distinguished from a properly democratic or "radical" tradition in British politics and society.²¹ (YADAV, 2017).

²¹ "De um modo mais geral, os termos referem-se fundamentalmente a divisões sobre concepções de soberania e poder político: os whigs concebem o poder como residindo no "povo" (ou nos

Ora, os whigs viam a si próprios como defensores da liberdade, principalmente a de pensamento, e para eles o espólio intelectual de Milton passou a ser de grande importância na construção de sua própria identidade. Ainda de acordo com Sensabaugh:

it would perhaps not be far from the truth to say that many Whigs in the Age of Reason considered Milton a main source of their strength and shaped their political principles in accordance with those expressed in his program for man and society. (SENSABAUGH, 1952, p 3)²²

Ora, um autor de tamanha envergadura, politicamente ativo durante um dos períodos mais conturbados da história de sua nação, polemista, fonte de inspiração para futuras gerações tanto de políticos quanto de poetas tem capturado as mentes de seus leitores pelos últimos trezentos anos, mesmo que por motivos diferentes. Em *On Mr. Milton's Paradise Lost*²³, um poema homenageando o recente épico, o poeta metafísico Andrew Marvell (1621-1678) diz que começou a ler o épico apreensivo de que talvez o escopo do tema fosse demais para qualquer autor; contudo, ao prosseguir a leitura, só pode se maravilhar da forma como Milton escreve:

Thou hast not miss'd one thought that could be fit, / And all that was improper dost omit: / So that no room is here for Writers left, / But to detect their Ignorance or Theft. / That Majesty which through thy Work doth Reign / Draws the Devout, deterring the Profane.²⁴

representantes do povo) e vêem os governantes como servindo a vontade e o bem-estar do povo (encarnado no Parlamento); Tories concebem a soberania como residindo nos governantes e vêem "o povo" como súditos cujo dever é obedecer. Os tories são assim identificados com um sistema de poder hereditário - exercido especialmente pelos monarcas e pela Igreja estabelecida - enquanto os Whigs estão associados a um sistema de poder popular, embora geralmente nas mãos dos proprietários e não da população em geral. Na visão Tory, a organização política da sociedade é hierárquica e patriarcal, com os governadores tendo a responsabilidade de cuidar do bem-estar de seus súditos. Na visão whig, os governantes políticos são, da mesma forma, responsáveis pelo bem-estar do "povo", mas também são responsáveis perante eles (isto é, ao Parlamento e à nação política que representa). As tradições whig e tory muitas vezes tiveram um viés de classe alta (embora ambos sejam capazes de fazer apelos populistas, quando necessário) e podem ser diferenciados de uma tradição propriamente democrática ou "radical" na política e na sociedade britânicas."

²² "Talvez não esteja longe da verdade dizer que muitos Whigs na Era da Razão consideravam Milton uma fonte principal de sua força e moldaram seus princípios políticos de acordo com aqueles expressos em seu programa para o homem e sociedade."

²³ Incluído na segunda edição da obra de Milton, de 1674.

²⁴ "Tu não te esqueceste de nenhum pensamento que pudesse ser adequado, / E tudo que era impróprio omitiste: / De maneira que não há lugar para escritores aqui, / Mas para detectar sua ignorância ou roubo. / Aquela Majestade que através de tua obra reina / atrai o devoto, impedindo o profano."

Posteriormente a Marvell, vários outros a partir do século XVIII se admiraram da obra. De acordo com Walsh

For the eighteenth century no poet seemed closer to the divine than Milton, and no poem seemed closer to the sacred Scripture than *Paradise lost*. Though some critics had doubts about its verse, its language, its originality, and even its theology, no literary work was in general more admired, more canonical, more scriptural. [...] Within a few years of its appearance, and well before the end of Milton's own century, *Paradise lost* had become established as the great central work of the nascent English literary canon. (MARSH, 2004 p.53)²⁵

Vários dos seus primeiros leitores viram o épico de Milton como um poema pio, em acordo com a religiosidade da época, afirmação com a qual discordaria o crítico moderno Harold Bloom: “Entre Milton e Deus, mediação alguma era necessária, o que, volto a sugerir, põe em questão o cristianismo de Milton” (BLOOM, 1993, p. 119). De fato, na opinião de Bloom os críticos de Milton podem ser divididos em duas escolas principais: a anti-Satanista, iniciada por Joseph Addison (1672-1719) e representada no século XX por Charles Williams (1886-1945) e Clive Staple Lewis (1898-1963), e a Satanista, iniciada com os poetas românticos William Blake (1757-1827) e Percy Bysshe Shelley²⁶ (1792-1822). A diferença estaria, segundo Bloom, na forma de perceber a personagem Satanás, para ele o “sublime tio” dos românticos, o protótipo de um poeta atormentado porém cheio de vigor criativo:

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

Bloom, seguindo a tradição dos whigs e românticos, enxerga na pessoa artística de Milton um heroico celebrador da vida e de sua própria personalidade²⁷, cujo épico guarda uma reminiscência da própria vida épica de seu autor. Milton, o

²⁵ Para o século XVIII nenhum poeta parecia mais próximo do divino do que Milton, e nenhum poema parecia mais próximo da Sagrada Escritura do que o *Paraíso perdido*. Embora alguns críticos tivessem dúvidas sobre seu verso, sua linguagem, sua originalidade e até mesmo sua teologia, nenhuma obra literária era em geral mais admirada, mais canônica, mais bíblica. [...] Dentro de alguns anos de sua estréia, e bem antes do fim do século do próprio Milton, o *Paraíso perdido* tinha-se estabelecido como a grande obra central do nascente cânone literário inglês.

²⁶ Que, junto de Byron, era conhecido como a “escola satanista de poetas”.

²⁷ chegando, inclusive, a sugerir que Milton seria um escândalo à teoria moderna da morte do autor.

ousado rebelde, perdera a visão em 1651 enquanto trabalhava como secretário de línguas estrangeiras para o governo de Cromwell²⁸, um de seus herois pessoais; quando a monarquia foi restaurada, os membros da revolução presos ou exilados, os corpos daqueles já falecidos sendo vilipendiados e expostos na ponte de Londres, Milton foi deixado em paz unicamente por ser já velho, cego, duas vezes viúvo e empobrecido; contudo, esse leão sem dentes aproveitou seus últimos anos para escrever o maior épico de língua inglesa, a obra prima que desde a juventude sentia deve a Deus, obra essa em que a personagem mais flamejante é, também, um rebelde que tomou em armas contra seu soberano e sofreu grandemente em consequência disso. E tal personagem, num ato de grande ironia, não é senão aquele a quem todo desprezo cristão deveria ser dirigido: Satanás.

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

²⁸ Há, inclusive, uma lenda que narra que ao ser advertido de que perderia a visão se continuasse a trabalhar, Milton simplesmente teria dito que preferia perder a visão a interromper sua nobre missão de ajudar a espalhar a obra de Deus pela Europa. O próprio Milton relata isso em seu soneto XXII, seguido aqui de uma tradução livre:

Cyriack, this three years day these eys, though clear / To outward view, of blemish or of spot; / Bereft of light, thir seeing have forgot, / Nor to thir idle orbs doth sight appear / Of Sun or Moon or Starre throughout the year, / Or man or woman. Yet I argue not / against heavns hand or will, nor bate a jot / Of heart or hope; but still bear up and steer / Right onward. What supports me, dost thou ask? / The conscience, Friend, to have lost them overply'd / In libertyes defence, my noble task, / Of which all *Europe* talks from side to side. / This thought might lead me through the worlds vain mask / Content though blind, had I no better guide.

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

destino daqueles que se afastam de seu Criador, e essa era a intenção didática de seu poema.

Hence all that is said about Milton's "sympathy" with Satan, his expression in Satan of his own pride, malice, folly, misery, and lust, is true in a sense, but not in a sense peculiar to Milton. The Satan in Milton enables him to draw the character well just as the Satan in us enable us to receive it. Not as Milton, but as man, he has trodden the burning marl, pursued vain war with heaven, and turned aside with leer malign. A fallen man is very like a fallen angel. (LEWIS, 1963 p.101)²⁹

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

Não é essa a única controvérsia no estudo de Milton, obviamente. De fato, durante seus trezentos e cinquenta anos de existência, *Paradise Lost* atraiu diversos críticos com posições por vezes antagônicas entre si, e foge ao escopo dessa apresentação inicial dar satisfatoriamente contas de tão vasta fortuna crítica, em si digna de ser abordada por si só. Carpeaux, por exemplo, indica a acusação de que Milton usaria um inglês muito exótico, o que "levou Keats e Moris à entronização de Chaucer, e Keats e Eliot à entronização de Donne em lugar do poeta puritano. [...] se Milton é um poeta latino, então é Donne um poeta espanhol"(1960, p. 896). Uma questão curiosa é sobre o quão heterodoxa é a religião em *Paradise Lost*, visto que Milton possui uma obra de teologia que nunca publicou, *De doctrina cristiana*, a qual possui opiniões francamente heréticas para a religião da época. Contudo, o que está em debate é até que ponto essas opiniões heréticas se manifestam efetivamente no poema. Há, também, a chamada "Milton Controversy", identificada por Bernard Bergonzi (in KERMODE, 1960) como um desafio que alguns críticos no final da primeira metade do século XX fizeram ao lugar de Milton no cânone, mas sobre ela comentar-se-á com mais detalhes adiante.

Assim, esta tese de doutoramento está consciente da vastidão dos estudos miltonianos, cheios de argumentos entre grandes mentes; se na era vitoriana Milton

²⁹ Portanto, tudo o que é dito sobre a "simpatia" de Milton com Satanás, sua expressão em Satanás de seu próprio orgulho, malícia, loucura, miséria e luxúria, é verdade em certo sentido, mas não em um sentido peculiar a Milton. Satanás em Milton permite que ele desenhe o personagem bem na medida que o Satanás em nós nos permite receber isso. Não como Milton, mas como homem, ele pisou a marga ardente, prosseguiu a guerra em vão com o céu e desviou-se com maligna expressão.. Um homem caído é muito parecido com um anjo caído.

era visto como um bom poeta arauto de crenças mortas, o século XX o reviveu num prolífico debate sobre o real significado de sua obra para seu autor, seu leitor original e, principalmente, para o nosso próprio século, quando várias de suas premissas religiosas e filosóficas e até mesmo estéticas já não são populares entre o meio intelectual. E se ao longo do século viu-se uma batalha pelo sentido último de Milton, atualmente tem-se uma atomização da crítica miltoniana. No site “Darkness Visible”³⁰, a pesquisadora Sophie Read informa:

In *Milton's God* (1961), William Empson set about refuting the attempts of C. S. Lewis and others to rehabilitate the character of God and to maintain that Milton succeeded in his avowed intention to 'justify' the divine purpose. Empson concluded, after an idiosyncratic and spirited demolition of God's motives and actions, that 'the reason why the poem is so good is that it makes God so bad'. The critical battle lines were firmly drawn, and no negotiation seemed possible. Either Milton was on God's side and any attempt to suggest otherwise was unchristian and perverse, or *Paradise Lost* was a veiled critique of the heavenly hierarchy, and Satan's charisma and plausibility a result of Milton's sympathy for his plight. In 1967, Stanley Fish published *Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost*, which tried to reconcile these opposing viewpoints by arguing that the true hero of the poem is in fact the reader: seeing God as malevolent or Satan as attractive is simply an indication of a fallen state, and part of the poem's purpose.

Fish was not entirely successful (his book provoked much controversy of its own) and these disputes have not, even now, been resolved. In the last decades of the twentieth century there was a movement away from addressing the question directly, and works on Milton's theology (e.g. Robert Entzminger's *Divine Word*), politics (e.g. *Milton and Republicanism*, a collection edited by Quentin Skinner, among others) and language (e.g. John Leonard's *Naming in Paradise*) started to take precedence³¹. (READ, c. 2008)

³⁰ Disponível em <http://darknessvisible.christs.cam.ac.uk/>. O site foi criado pela *alma mater* de Milton, o Christ College, em comemoração ao quadringentésimo ano de nascimento do autor, na tentativa de oferecer alguns auxílios para o leitor mais acessíveis ao grande público.

³¹ Em *Milton's God*(1961), William Empson se propôs a refutar as tentativas de C. S. Lewis e outros de reabilitar o caráter de Deus e sustentar que Milton teve êxito em sua intenção declarada de "justificar" o propósito divino. Empson concluiu, após uma idiossincrática e espirituosa demolição dos motivos e ações de Deus, que "a razão pela qual o poema é tão bom é que torna Deus tão ruim". As linhas de batalha críticas foram firmemente desenhadas, e nenhuma negociação parecia possível. Ou Milton estava do lado de Deus e qualquer tentativa de sugerir o contrário era não-cristã e perversa, ou *Paradise Lost* era uma crítica velada da hierarquia celestial e o carisma e a plausibilidade de Satanás eram resultado da simpatia de Milton por sua situação. Em 1967, Stanley Fish publicou *Surprised by Sin: the Reader in Paradise Lost*, que tentou conciliar esses pontos de vista opostos, argumentando que o verdadeiro herói do poema é de fato o leitor: ver Deus como malevolente ou Satanás como atraente é simplesmente uma indicação de um estado caído, e parte do propósito do poema. Fish não foi inteiramente bem sucedido (seu livro, por sua vez, também provocou muita controvérsia) e essas disputas não foram, até agora, resolvidas. Nas últimas décadas do século XX houve um movimento para se afastar da questão diretamente, e trabalha na teologia de Milton (por exemplo, *Divine Word*, de Robert Entzminger), na política (por exemplo, *Milton e Republicanism*, uma coleção editada por Quentin Skinner, entre outros) e linguagem (por exemplo *Naming in Paradise*, de John Leonard) começou a ter precedência.

Dado tudo que foi exposto acima, não se pretende aqui dar senão uma ínfima contribuição aos estudos miltonianos ao aproximá-lo de Saramago. Seguir-se-á, buscando isso, a narrativa dos eventos da primeira epopeia de Milton, *Paradise Lost*, na tentativa de melhor ver como ele aborda a questão através de sua narrativa.

A invocação do poema, feita aos moldes clássicos de Homero e Virgílio, deixa clara a intenção do poeta de contar coisas que ele sabe não estarem disponíveis ao público geral por não terem sido explicitadas em algum documento que ele reputa como sendo indisputável, como, por exemplo, a Bíblia; contudo, é na própria Bíblia que ele encontra o seu precedente, ao lembrar-se que Moisés, o suposto autor do Pentateuco, conta sobre a criação do mundo, o que só pode ser por direta inspiração divina. Assim, Milton propõe-se a contar a fábula oculta aos primeiros capítulos de Gênesis, ou seja, os eventos que a teodiceia agostiniana pressupõe que devam ter acontecido: a queda de Satanás, sua malevolência ao tentar Eva, os motivos que levaram o casal primeiro a pecar, a maldição que se seguiu após seu pecado e que está presente em todo o planeta. Sua intenção ao fazer isso é “assert Eternal Providence and justify the ways of God to men” (I, 25,26)³².

Algumas palavras devem ser ditas sobre a escolha de Milton de tratar seu tema como poema épico. Há relatos de que ele tinha, durante a mocidade, planejado escrever um poema épico sobre o rei Arthur, e também que parte do que hoje se encontra no livro IV era, a princípio, o início de uma tragédia. A escolha pelo poema épico o insere diretamente num gênero que era, na sua época, considerado fonte de prestígio tanto por sua sublimidade quanto antiguidade. A poesia épica estava presente na Bíblia³³, o mais sagrado e divino de todos os livros, e nos dois poemas de Homero, o que a colocava no centro e início de todo o cânone ocidental, além de figurar na obra de Virgílio, que transformou a epopeia de um canto sobre uma façanha em algo altissonante e importante para todo um povo, e em várias tentativas modernas de emular a Eneida, como, por exemplo, Os Lusíadas. Segundo Bowra

Quer em Roma, quer no Renascimento pensava-se que a epopeia era a forma mais elevada e mais nobre da poesia e o meio próprio de celebrar grandes feitos. Sem dúvida se julgava que a sua escala era apropriada a tais assuntos. Só a sua simples extensão agradava ao gosto pela grandeza e a magnificência. Mais importante, porém, era o espírito da epopéia, a sua tentativa para encontrar significado nos feitos do homem e mostrá-lo na sua nobreza essencial. (BOWRA, 1950 p. 20-21)

³² “afirmar Eterna Providência e justificar os caminhos de Deus para os homens”.

³³ Milton entendia o livro de Jó como um poema épico.

Milton, fiel ao seu senso puritano de dever religioso e à bem documentada imagem elevada que tinha de si mesmo, escolheu para seu tema nada menos do que toda a história do universo. Para ele nenhum motivo seria mais nobre do que o evangelho, em si uma narrativa universal: os homens são inimigos de Deus e réus diante do seu tribunal porque caíram, mas a salvação lhes é garantida através de Jesus. Como ele crê que para os homens tenha sido feito o Universo, toda narrativa que se proponha a investigar a criação e corrupção do homem necessariamente também é uma narrativa de como nosso planeta tudo aquilo que pode ser experienciável veio a existir e chegar até os dias de hoje, cumprindo, assim, uma outra característica que Frye (1975) vê na poesia épica, principalmente a da renascença: o caráter enciclopédico, ou seja, um poema “distilling the essence of all religious, philosophical, political, even scientific learning of its time, and, if completely successful, the definitive poem for its age³⁴” (FRYE, 1975, p. 5).

De acordo com Rajan, vários estudiosos, principalmente americanos, ligaram *Paradise Lost* ao hexameron, um tipo de tratado medieval, por vezes em forma de poema, que descreve os seis dias da criação e os liga a aspectos da realidade sob a forma de uma homilia. Sobre ela nota a Enciclopédia Verbo: “Formalmente, o H. vai buscar elementos às narrações cosmogônicas [...], mas, a luz da Revelação recebida em Israel e da vivência da mesma (revelação sanante), depura-lhes os dados politeístas ou bizarros” (ENCICLOPEDIA VERBO, 2000, vol. 14, p. 905). Kendrick (1986) é da opinião de que Milton escolheu a forma épica por motivos políticos³⁵, mas o gênero da estruturação de seu tema é o hexameron, dada sua intenção didática em relação à teologia³⁶. Assim, para esse autor o conflito interno entre épico e hexameral é índice de uma natureza teológica e outra literária em personagens como Deus e Satanás.

Dado o exposto acima, parece ser razoável entender que *Paradise Lost*, almeja ser mais do que uma obra de arte, esclarecendo seus leitores sobre uma

³⁴ “Destilando a essência de todo conhecimento religioso, filosófico, político e mesmo científico da época, e, se completamente bem sucedido, [tornando-se] o poema definitivo para sua era.”

³⁵ E, levando-se em conta o que a enciclopédia diz sobre modelar hexamérons em modelos anteriores de cosmogonia, talvez possa ser proposto, em um estudo posterior e mais aprofundado do que o presente, que o gênero épico foi usado por Milton à guisa de modelo cosmogônico, unindo assim, numa só obra, o mundo cristão e o clássico.

³⁶ “The Dark Age hexamers are homilies, and the hexameron never breaks free from its original homiletic constitution even in its grandest flights. [Os hexamérons da Idade das Trevas são homilias, e o hexameron nunca se liberta de sua constituição original homilética, mesmo em seus vôos mais altos] (KENDRICK, 1986, p. 125).

série de matérias concernentes à sua fé, incluindo a teodiceia³⁷. Continuando, então, a examiná-lo através dessa lente, a intenção do poema em examinar a origem do mal através da revolta humana põe logo após sua proposição a pergunta: quem seduziu o homem à revolta? “The infernal Serpent; he it was whose guile, Stirred up with envy and revenge, deceived The mother of mankind” (I, 33-36)³⁸. Consciente de que sua narrativa não pode funcionar sem um antagonista, os dois primeiros cantos do poema são totalmente reservados a cenas passadas no Inferno. Satanás e seus demônios, que acabaram de cair em sua nova prisão após serem expulsos do Céu, sentam-se para decidir o que irão fazer em relação a sua nova condição decadente.

O inferno de Milton é descrito como uma espécie de grande área ou continente desolado, escuro, embora cheio de chamas, habitado por criaturas fantásticas que lá já habitavam. Ele ocupa a parte mais baixa do universo e é rodeado pelo Caos e pela Noite.

A dungeon horrible, on all sides round, / As one great furnace flamed, yet from those flames / No light, but rather darkness visible / Served only to discover sights of woe, / Regions of sorrow, doleful shades, where Peace / and rest can never dwell, hope never comes / That comes to all, but torture without end / Still urges, and a fiery deluge, fed / With ever-burning sulphur unconsumed. (I, 60-69)³⁹

Essa é uma descrição de local típica em *Paradise Lost*: grandes panoramas vistos de longe, sem muitos detalhes exceto os essenciais para criar uma aclimação dos sentimentos envolvidos, como, por exemplo, desolação e angústia para o inferno, ou ordem e sublimidade para o céu. Dentro dessa ambientação negativa ocorre a primeira fala do líder dos anjos rebeldes, chamado pelos anjos fiéis de agora em diante de Satanás, o adversário. Seu discurso altissonante, com

³⁷ Isso estaria condizente, inclusive, com uma prática comum do drama medieval e, por vezes, renascentista. Raymond Williams (2013, p. 60-61) menciona brevemente esse fato ao discutir os monólogos das peças teatrais do período isabelino.

³⁸ “A Serpente infernal, cuja astúcia, somada a inveja e vingança, enganou a mãe da Humanidade”. Dado que alguns textos de *Paradise Lost* variam em sua aderência à ortografia original, resolveu-se, nesta tese, utilizar o texto da edição de 1996 que a editora Penguin Books republicou para série Penguin Popular Classics, mais próxima do inglês moderno. Aproveita-se aqui para esclarecer que esta tese também optou por referenciar a obra apenas pelo número do canto em algarismos romanos e o número dos versos, antecidos de vírgula, como é usual. Opta-se, ainda, por indicar a quebra de versos nas citações apenas com barras a fim de otimizar o espaço.

³⁹ Os trechos de *Paradise Lost* nesta tese serão acompanhados de notas com a tradução de Antônio José Lima Leitão (1787-1856), a mais utilizada em língua portuguesa, mesmo que nem sempre haja nela correspondência verso a verso:

Prisão de horror que imensa se arredonda / Ardendo como amplíssima fornalha. / Mas luz nenhuma dessas flamas se ergue; / Vertem somente escuridão visível / Que baste a pôr patente o horrível quadro / Destas regiões de dor, medonhas trevas / Onde o repouso e a paz morar não podem, / Onde a esperança, que preside a tudo, / Nem sequer se lobra: os desgraçados / Interminável aflição lacera / E de fogo um dilúvio alimentado / De enxofre abrasador, incompressível.

sintaxe rebuscada e algumas palavras latinas, proferido, segundo o texto, em grande dor e desespero, é, contudo, ainda desafiador.

Yet not for those [powers], / Nor what the potent Victor in his rage / Can else inflict, do I repent or change, / Though changed in outward lustre, that fixed mind, / And high disdain from the sense of injured merit [...] / What if the field be lost? / All is not lost - the unconquerable will, / And study of revenge, immortal hate / And courage not to submit or yield [...] / To bow and sue for grace / With suppliant knee, and deify his power [...] / That were a ignominy and shame beneath / This downfall (I,94-98, 105-108, 111-113 e 115-116).⁴⁰

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

É comum nas epopeias primitivas que o ideal heróico seja exaltado, contudo em Milton o que se vê é uma aproximação, por sinal desconcertantemente semelhante a uma identificação, entre o heróico e o satânico, algo bastante incomum na literatura e no pensamento ocidental. Rajan (1967, p. 95) é da opinião bastante razoável de que os leitores protestantes do século XVII estavam acostumados a pensar em Satanás como um inimigo potente, e simplesmente iriam “admired them [his defiances] for their strength and deplored them for their perversity”⁴¹.

Em sua conversa com Belzebu ele, considerando que “to be weak is to be miserable” (ser fraco é ser miserável) se define como o inimigo de Deus, eternamente movido a tirar mal do bem que Deus intenta trazer do mal que ele mesmo cria, considerando como sucesso qualquer ocasião em que atrapalhe seus planos. Satanás parte, então, para reunir uma assembleia dos anjos caídos na qual pretende discutir qual a melhor forma de continuar movendo guerra ao céu de sua

⁴⁰ Nem por quanta raiva / Possa infligir-me o Vencedor potente, / Não me arrependo, de tenção não mudo, / Posto mudado estar meu brilho externo. / Rancor extremo tenho imerso na alma [...] / Que tem perder-se da batalha o campo? / Tudo não se perdeu; muito inda resta: Indômita vontade, ódio constante, de atras vinganças decidindo estudo / Valor que nunca se submete ou rende [...] / Perdão de joelhos suplicar-lhe humilde, / Acatar-lhe o poder, cujo alto império [...] / Fora abjeta baixaza, infâmia fora, / Muito piores que ete infando estrago.

⁴¹ Admira-los [seus desafios] por sua força e deplorá-los por sua perversidade.

prisão no inferno. O poema levanta, então a basilar questão do porquê Deus deixou seu inimigo livre para agir quando poderia tê-lo restringido de alguma forma.

And high permission of all-ruling Heaven / Left him at large to his own dark designs, / That with reiterated crimes he might / Heap on himself damnation, while he sought / How all his malice served but to bring forth / Infinite goodness, grace, and mercy, shown / On Man by him seduced, but on himself / Treble confusion, wrath, and vengeance poured. (I, 213-220)⁴²

Depreende-se daí um dos principais argumentos da teodiceia que Milton adota para sua obra: o arrazoado é o da *felix culpa*, ou feliz culpa, a saber, que mesmo o mal mais profundo é usado por Deus para resultar em maior graça. Disso decorre também que Satanás está, até certo ponto, livre para agir e executar seus planos de vingança, diz a voz poética já antecipando a queda do homem, a essa altura da narração ainda não decidida, apenas para que seu tormento seja potencializado⁴³; todo o mal que ele trouxe para o ser humano redundará em bem tão imensurável que compensa tudo, tal qual no final do livro de Jó, onde os sofrimentos infligidos ao protagonista são compensados em dobro.

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

⁴² Se do grão Deus a permissão suprema / Lhe não desse azo aos infernais desígnios / Para que, ardendo em raiva, percebesse / Como sua malícia inteira e astuta / Servia só a patentear do Eterno / A bondade, o favor, o amparo imensos, / Vistos no homem que pérfida enganara, / E no seu próprio coração maldito / Ira, vingança, confusão tresdobres.

⁴³ O que se torna manifesto mais adiante na obra, visto que Satanás declara que quanto mais glorioso seus sequazes o consideram, maior é sua dor, a ponto de, no discurso que profere ao ver a Terra pela primeira vez, reconhecer que ele é o inferno, e que está sempre prestes a cair num desespero ainda maior.

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

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

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

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

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

It is possible, I think, to overrate very much Milton's *awareness* of the peculiar difficulties of his theme. The difficulties are of the kind that fairly leap to our eyes. That is partly because, owing to certain types of literary development during the last two centuries or so, we have received an intensive training in the business of estimating the sort of literary problem that is radical in

Paradise Lost. We have acquired, in plain fact – through the novel, and in other ways – certain types of literary experience that Milton was without. [...] The novel has given us an enormous store of precedents. Largely as a result of its history we have built up a technique for assessing at once the practicability of certain themes for literary treatment, a technique that it is not ridiculous to suggest that Milton did not possess in quite the same sense. We have only to look at the material that he was bent on disposing in his epic to see that some of the problems he faced were virtually insoluble. A glance at the story of the Fall as it is given in Genesis shows that it is lined with difficulties of the gravest order. (WALDOCK, 1962, p. 17-18)

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

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

He could not, because that fable was God's own truth. [...] his theology was in certain directions adventurous, he was capable of bold and startling speculations. But nothing of this alters appreciably the fact that the Bible for Milton was a document of quite special importance with a place apart and a status of its own. (WALDOCK, 1962, p. 19)⁴⁴

Em suma, essas citações de Waldock ajudam a localizar John Milton e sua teodiceia como produtos de um mundo já bastante distante do nosso – um mundo anterior ao surgimento do romance e povoado por pessoas que crêem de todo coração numa narrativa investida de uma aura sagrada. Nessa fase de desenvolvimento fabulatório, Milton, trabalhando com uma forma clássica, a da epopeia, escolhe para si o tema que sente ser o mais nobre e digno de todos, e o persegue com afinco através de milhares de versos de pentâmetro iâmbico⁴⁵, certo de que sua obra é também, parcialmente, a obra de Deus.

O livro de Waldock foi bastante controverso, recebendo, contudo, elogios até de seus críticos. No entanto, os desafios que recebeu são mais úteis para contrapor

⁴⁴ Uma citação do próprio Milton mencionada por Hill ilustra bem o panorama religioso da Inglaterra seiscentista e a tradição protestante do *sola scriptura*: “Que eles entoem cantos de prerrogativas enquanto podem; nós lhes falaremos da Escritura; de costumes, nós, da Escritura; de atos e estatutos, e nós, ainda, da Escritura” (HILL, 2012, p. 187).

⁴⁵ Nome dado a uma métrica bastante utilizada em literatura inglesa, principalmente nas obras de William Shakespeare. Nela, os versos são compostos por cinco pares de sílabas, uma átona e uma tônica.

alguns de seus pensamentos. O já mencionado Bergonzi, no capítulo *Criticism and the Milton controversy* (in KERMODE, 1960) coloca Waldock e outros como Leavis e T. S. Eliot num grupo que ele denomina “anti-Miltoniano”, definido da seguinte maneira: “Though they were all sincere admirers of Milton, they often hedged round their admiration with a variety of reservations and qualifications⁴⁶” (BERGONZI, 1960, p. 162). Bergonzi crê que algumas das questões dos anti-miltonianos foram respondidas pelo já citado *A preface to Paradise Lost* que, embora caia na tentação do moralismo, pede que se entenda a obra unicamente através dos princípios que governaram sua escrita. Quanto à obra de Waldock, é nela duramente apontada a leitura de *Paradise Lost* através de uma lente unilateral do que deva ser a narrativa, fazendo que características do épico miltoniano estejam em grande desvantagem diante de um metro que privilegia uma narrativa mais semelhante a um romance naturalista: “Waldock, however, approaches the poem with no more than the typical assumptions of most modern novel readers: i.e. that we are going to read a naturalistic story about people rather like ourselves in a recognizable setting⁴⁷” (BERGONZI, 1960, p. 178).

É a opinião do autor desta tese que tanto Bergonzi quanto Waldock estão corretos, desde que se busque um núcleo comum de seus argumentos. Bergonzi acerta quando diz que Waldock parte de pressupostos pouco claros e exige uma de uma obra escrita num gênero elementos que só podem ser encontrados em outro gênero e outra época. Contudo, Waldock e os demais anti-miltonianos⁴⁸ parecem estar reagindo, mesmo que tentativamente, à peculiar filiação de *Paradise Lost* tanto ao mundo pré-moderno quanto ao moderno⁴⁹. Dito de outra forma, Milton escreve durante um período de grande mudança de paradigmas sob uma perspectiva que é a de um novo paradigma, o protestante. Sendo concomitantemente um homem da renascença tardia e do protestantismo, ele carrega em sua obra tanto as ideias clássicas quanto as da teocracia preconizada nos livros deuteronomistas; sendo um

⁴⁶ “Apesar de serem todos sinceros admiradores de Milton, eles por vezes circunstanciaram sua admiração com numerosas reservas e qualificações”.

⁴⁷ “Waldock, contudo, se aproxima do poema com não mais do que os pressupostos típicos da maioria dos leitores de romance modernos, isto é, que nós vamos ler uma história naturalista sobre pessoas bastante semelhantes a nós em um ambiente familiar.”

⁴⁸ Nome que parece ser bastante errôneo para um grupo de críticos que nunca chegou a negar a grandeza de Milton.

⁴⁹ Tais termos aqui são usados aqui sem nenhuma pretensão maior do que simplesmente identificar posturas mais próximas ou distantes do mundo ocidental contemporâneo.

homem do século XVII, ele habita um período em que o mundo moderno começava a nascer mas ainda não era possível ver no que se tornaria. Sintomático disso é o fato de que o classicismo do século XVIII nunca soube bem o que fazer com Milton, já que *Paradise Lost* seria alvo tanto de homenagens que lhe transformavam em um poema mais próximo do ideal clássico, como é o caso de *State of Innocence*⁵⁰, de Dryden, quando de paródias, como *The Dunciad*, de Pope. Já o romantismo elegeu o Satanás de Milton como seu patrono e o século XX teve de parar e se perguntar o que fazer dessa obra.

De fato, o que fazer dessa obra é uma pergunta fundamental para todo aquele que se debruçar sobre ela. Sua linguagem não é fácil, seus modelos estão enraizados num mundo muito diferente do nosso, a ideologia que a motiva já não encontra mais lugar no mundo acadêmico. Naturalmente isso é em grande medida verdadeiro em todas as grandes obras do passado, mas em *Paradise Lost* tamanho conflito de características díspares, como sua representação moderna de Satanás e sua intenção didática de transformá-lo num ente quase cômico⁵¹, que forçou os críticos do século XX a se perguntar e debater entre si seu lugar e significado. O caminho fornecido por Waldock, o da dissonância cognitiva de Milton, parece ao autor desta tese capaz de render bons frutos, além de possibilitar uma leitura de *Paradise Lost* rica, na qual a própria obra é o vértice de diversas vozes, por falta de termo melhor, em um estado de conflito que longe de ser um defeito, é, antes, fonte de interesse literário⁵².

Dando prosseguimento à análise do poema, cumpre notar o majestoso manejo que Milton possui da linguagem épica nesses primeiros cantos. Adjetivos em sequência criam uma forte ambientação que, sem intenção de descrever o inferno exceto pelas sensações que causam, é capaz de evocar uma região portentosa e imaginativa. Referências que, à semelhança do que acontece em menor escala em *Os Lusíadas*, justapõem com vigor o mundo clássico conhecido apenas através dos

⁵⁰ Que, apesar de escrita no século XVII foi por boa parte do século XVIII vendida com mais sucesso do que *Paradise Lost*.

⁵¹ Assunto sobre o qual esta tese se expandirá mais adiante.

⁵² A esse respeito é interessante lembrar do que diz Bloom em seu *O cânone Ocidental*: “[...] sou tocado principalmente pelo assombro e pela admiração, pelo estranhamento do conseguimento miltônico. O que faz com que o *Paraíso Perdido* seja único é a sua surpreendente mistura de tragédia shakespeariana, épica virgiliana e profecia bíblica.[...] Esta combinação faria qualquer obra literária ir a pique até nove braças de profundidade, mas John Milton, cego e fustigado pela derrota política, era insubmergível. É provável que não haja maior triunfo da vontade visionária na literatura ocidental.” (BLOOM, 2013, p.177)

testemunhos dos autores greco-latinos consagrados, ao mundo conhecido através da expansão da navegação e da imprensa e do nascimento da ciência moderna. Tanto Camões quanto Milton possuem uma relação com seu ecúmeno muito diferente da dos épicos clássicos: seu desejo de citar terras estrangeiras é maior, seu interesse nos avanços científicos da época também é retratado, ainda que de maneira tímida, e há uma vontade muito grande de conciliar o real formato do mundo, tanto no episódio da máquina do mundo quanto no óbvio interesse de localizar céu, terra e inferno. Tais fatos testemunham que ali a influência clássica era obrigada a confrontar a realidade comentada no início deste capítulo, de que as tradições eram derrotadas pelas novas experiências. Milton usa uma forma clássica, mas o espírito clássico está nele convulsionado por numerosas questões de cunho religioso que devem ser atendidas de uma forma que pareça racional. Seu poema barroco tenta introduzir nos mistérios da fé a ordem cada vez mais importante durante o nascimento da ciência.

As referências são utilizadas por Milton como símiles e ajuda a fundear o poema em uma tradição ao mesmo tempo clássica e judaico-cristã⁵³. Por exemplo, na cena em que Satanás congrega as hostes do inferno para uma assembleia, temos os seguintes símiles: o escudo de Satanás é como o orbe da Lua visto pelo telescópio do artista toscano (Galileu Galilei); sua lança faz o mastro de um navio de almirante feito do mais alto pinheiro da Noruega se parecer com uma varinha; na margem do lago os anjos caídos eram numerosos como as folhas no outono italiano; seu voo é como o das pragas de gafanhotos de Êxodo que escurecem o sol; e por aí vai. Algumas dessas comparações se estendem por diversos versos do poema, com uma sintaxe extremamente intrincada que desafia os limites da língua inglesa, talvez sendo, como não é difícil de encontrar críticos apontando, mais adequada ao latim que Milton dominava com maestria desde criança.

Dos anjos caídos diz-se que os nomes que antes possuíam no céu foram apagados, e então, com ajuda de sua Musa, a voz poética os identifica pelos nomes que um dia virão a ter entre os homens, quando se fingirem de deuses para tolher e

⁵³ Convém lembrar que boa parte da obra poética de Milton consiste na transposição de poemas do livro de Salmos para formas poéticas mais adequadas ao gosto estético do século XVII, o que pode ser visto como mais uma dissonância cognitiva em um autor para quem a Bíblia era tão importante e que, no entanto, se permitia o direito de reescrevê-la, ignorando a maldição prevista no Apocalipse contra quem retirar ou adicionar uma palavra do livro.

turvar a adoração que os filhos de Eva deveriam ofertar somente ao Deus único⁵⁴. O catálogo de Milton menciona rapidamente os deuses egípcios, considerados como meras abominações antropozoomórficas, estende-se um pouco mais nos deuses gregos e mantém a maior parte do seu interesse nos deuses cananeus que figuram no velho testamento. Fazendo mais um paralelo com *Os Lusíadas*, Camões lidou com o panteão grego trazendo-o para fazer parte da história, porém mantendo o cuidado de lembrar que eles estavam ali como puro adorno para emprestar ao poema um sabor mais clássico. Contudo, a mente puritana de Milton não parece ter permitido que ele se relacionasse com seus modelos da mesma forma. É visível o contraste entre os deuses gregos e os cananeus, os primeiros descritos de maneira um tanto referencial e neutra que se foca em suas genealogias e funções tradicionais que, aliás, não são questionadas ou problematizadas:

Titan, Heaven's first-born, / With his enormous brood, and birthright seized /
By younger Saturn: he from mightier Jove, / His own and Rhea's son, like
measure found; / So Jove usurping reigned. These, first in Crete / And Ida
known, thence on the snowy top / Of cold Olympus ruled the middle air, / Their
highest heaven (I, 510-517)⁵⁵

Já a descrição dos deuses cananeus nem por um momento se permite a deixar que suas fábulas falem por si mesmas. Ocupando um número bem maior de versos, cada um deles é mencionado junto com a nação vizinha a Israel que enganou, sempre lembrando que tais demônios acabaram por seduzir o povo de Deus de sua devida adoração. Moloch, o primeiro dos príncipes infernais, está manchado do sangue e lágrimas dos pais; Chemos é o “obsceno horror de Moab”; Astoreth possui um templo “no ofensivo monte”; Thammuz desperta “paixões imorais no alpendre sagrado”, etc. Aqui as ideias bíblicas adquiridas pela leitura devocional falam alto demais para permitirem outra voz contrapô-las. Os deuses cananeus são horríveis abominações que seduziram Israel de seu caminho bom e causaram sua ruína. Por exemplo, o trecho abaixo:

⁵⁴ Numa clara referência a 1Cor. 10; 20, onde o apóstolo Paulo diz que os sacrifícios aos deuses pagãos na verdade são feitos a demônios, o que autorizou a antiga tradição cristã de considerar como demônios maléficos disfarçados todas as divindades com exceção do Deus verdadeiro. Tal pensamento ainda pode ser verificado no Brasil de hoje, onde é comum alguns protestantes evangélicos considerarem como malévolos as religiões de matrizes africanas.

⁵⁵ “Foi Titã que do Céu nasceu primeiro, / E descendência enorme dele parte; / Porém Saturno, seu irmão mais novo, / Da primogenitura o desapossa: / E Jove, de Saturno e Reia filho, / Fez-lhe violência tal por ser mais forte. / É como usurpador que Jove impera. / (Foi conhecido e sua imensa prole / Primeiro em Creta e no Ida, e logo invade / Os frios cumes do nivoso Olimpo [...] Que encerra os altos Céus, rege e domina.” Convém notar que a descrição que Milton dá dos deuses gregos foca principalmente nas suas constantes usurpações de poder, o que pode ser atribuído à sua crença de que apenas o poder de Deus é soberano e real.

For those the race of Israel oft forsook / Their Living Strength, and unfrequented left / His righteous altar, bowing lowly down / To bestial gods; for which their heads, as low / Bowed down in battle, sunk before the spear / Of despicable foes. (I, 433-437)⁵⁶

Nesta citação fica claro que Milton aderiu à teodiceia deuteronomista: o bem-estar da nação de Israel estava diretamente ligado à sua aderência ao monoteísmo; caso esse fosse, algum dia, quebrado, o próprio Deus, tomado de justa fúria, se encarregaria de castigar o país através da sujeição aos seus vizinhos. Tal argumento encontra-se reafirmado com tamanha insistência não só dentro dos livros deuteronomistas como também nos livros proféticos, de maneira que um cristão piedoso como Milton não haveria de ignorá-lo ou problematizá-lo facilmente.

Na assembleia infernal o primeiro a falar é Moloch, que propõe a continuação da guerra contra o céu como uma forma de virar contra Deus os instrumentos de tortura que ele mesmo criou para punir os anjos caídos⁵⁷; aceitar o Inferno como moradia seria indigno já que eles são uma casta de guerreiros que um dia já se revoltaram gloriosamente. Em seguida, Belial pede a fala para pedir que não se mova guerra alguma, já que o Céu é bem protegido e um eventual ataque seria, de qualquer maneira, mal sucedido, mas grandes eram as chances de que Deus, em punição, aumentasse o sofrimento deles, por exemplo inundando o Inferno com um “oceano fervente” no qual teriam de subsistir para sempre; a única coisa desejável a esperar de uma guerra seria irritar seu Criador a ponto de ele desejar destruí-los de vez, já que assim não sentiriam dor. Na falta dessa perspectiva, é melhor permanecer da maneira como estão, visto que é possível aos poucos se acostumar com sua nova prisão. Por último, Mammon desenvolve essa ideia, dizendo que dentro do Inferno eles podem criar uma nova e esplêndida civilização, que florescerá graças à indústria daqueles que nela trabalharão.

As três ideias parecem razoáveis dentro de seus próprios pontos de vista. Moloch deseja continuar a guerra em nome da honra e da glória, Belial argumenta que isso é pouco sábio e Mammon aponta para um novo futuro. Principalmente nos dois primeiros cantos, mas também ao longo de todo o poema Milton viu-se

⁵⁶ “Por estes de Israel a miúdo a prole / Do seu altar sagrado se deslembra / Curvando-se humilhada a deuses brutos; / Nas batalhas assim suas cabeças, / Como vis, se abateram derrotadas / Por lanças de inimigos vergonhosos.”

⁵⁷ “turning our tortures into horrid arms against the Torturer; [...] Tartarean sulphur and strange fire, his own invented torments” (II, 63-64 e 69-70) – “tornando nossas torturas em horrendas armas contra nosso Torturador; [...] enxofre do Tártaro e estranho fogo, seus próprios tormentos inventados”. É interessante ressaltar que, mesmo antes da queda de Satanás, o inferno já existia e estava cheio de horrores inventados para torturar aqueles que nele fossem lançados.

confrontado com esse problema: dar voz aos demônios significa pintá-los de acordo com suas próprias cores; transformá-los em guerreiros e príncipes de um épico criado aos moldes dos modelos clássicos que valorizam a nobreza e a belicosidade. Tudo isso o torna perigosamente próximo de louvar aqueles que seu cristianismo demanda que fossem implacáveis vilões. Assim, por todo o poema verifica-se a utilização de um expediente que consiste em fazer com que a voz do narrador coloque-se, sempre que possível, contra os personagens que o público deve, de antemão, saber serem maus. Há uma constante adjetivação que informa ao leitor quais as posições que ele deve ter em relação aos heróis e vilões de *Paradise Lost*. Assim, os planos dos três primeiros generais do inferno são considerados ruins pelo narrador porque Moloch fez sua sugestão devido a sua personalidade violenta, Belial por preguiça e Mammon por excessivo apego às coisas materiais.

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

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

Para sua surpresa, Satanás descobre que a figura feminina ali é sua filha e amante, Sin⁵⁸, nascida de sua cabeça quando, ainda no céu, engendrara sua rebelião contra o Altíssimo. Quando a revolta foi derrotada, Sin caiu em direção ao Inferno ao mesmo tempo que o restante dos anjos amotinados, e, grávida de seu pai, gerou a segunda figura, Death, tão horrível e mortal que nada a não ser o próprio Deus resistiria a seu poder. Tomada por Death à força, Sin engravidou dos cães infernais que habitam seu corpo. Ela diz também que lhe foram dadas as chaves do portão do Inferno, que ela guarda por decreto do próprio Criador.

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

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

O tom heróico com que as hostes infernais são descritas torna-as engajantes. Satanás e seus seguidores possuem rudimentos de personalidade, demonstram indomável força de vontade perante uma situação adversa, recusando-se a desistir de lutar contra um inimigo que é, por definição, invencível. Em versos brilhantes e eloquentes eles analisam seu estado e miséria, combatem em batalhas retóricas e interagem com um mundo novo e estranho. Como dito antes, o narrador precisa várias vezes lançar mão de artifícios que denigrem suas personagens para que elas

⁵⁸ Para os falantes do português é possível que haja um nível de confusão, visto que nossa palavra para Pecado é masculina e para Morte é feminina, ao passo que no poema *Sin* é uma entidade feminina e *Death*, masculina. Assim, eles serão mencionados com seus nomes em inglês para fins de clareza.

possam ser entendidas pelo leitor como sendo más. O citado livro de Waldock possui um capítulo inteiro dedicado ao que ele chama de a técnica da degradação, visto que a personagem Satanás não oferece nenhum problema ao leitor moderno, mas oferecia a Milton; suas características impressionantes e admiráveis, “[his] fortitude in adversity, enourmous endurance, a certain splendid recklessness, [...], extraordinary qualities of leadership and striking intelligence” (WALDOCK, 1962, p.77) ameaçam atrair toda a atenção para aquele que, ainda de acordo com a opinião de Waldock, é o único personagem passível de ser representado adequadamente em toda a trama. Milton estaria constantemente nervoso com a liberdade que seus personagens infernais parecem por vezes tomar, e isso explica a característica apontada anteriormente de manter um narrador sempre lembrando o leitor de que os diabos são maus e nada de digno deve ser procurando neles.⁵⁹

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

I would like to suggest something about *Paradise Lost* that is not new except for the literalness with which the point will be made: (1) the poem's centre of reference is its reader who is also its subject; (2) Milton's purpose is to educate the reader to an awareness of his position and responsibilities as a fallen man, and to a sense of the distance which separates him from the innocence once his; (3) Milton's method is to re-create in the mind of the reader (which is, finally, the poem's scene) the drama of the Fall, to make him fall again exactly as Adam did and with Adam's troubled clarity, that is to say, 'not deceived'.⁶⁰ (FISH, 1997, p. 1)

⁵⁹ Sobre, por exemplo, o discurso de Belial, já comentado nessa tese, Waldock declara nas páginas 79 e 80: “Belial's words are not only ‘cloath'd in reasons garb'd: they are reasonable. The ease he counsels may be ignoble, but I would have been interesting to hear what kind of activity Milton could have recommended in place of it [...] Having permitted his character to speak well and wisely he then says that he has spoken meanly and foolishly. What he has just affirmed (through a demonstration) he now denies (in a comment).”

⁶⁰ “Gostaria de sugerir algo sobre *Paradise Lost* que não é novo, exceto pela literalidade com que o argumento será feito: (1) o centro de referência do poema é seu leitor, que também é seu assunto; (2) o propósito de Milton é educar o leitor para uma consciência de sua posição e responsabilidades como um homem caído, e para um senso da distância que o separa da inocência que já foi dele; (3) o método de Milton é recriar na mente do leitor (que é, em última instância, a cena do poema) o drama da Queda, fazê-lo cair novamente, tal qual Adão, e com a clareza problemática de Adão, isto é 'não enganado'”

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

O leitor moderno há que se atentar, ainda, para o fato de Milton não questionar valores tradicionais semânticos. Em sua obra é muito claro que a luz, o alto, a ordem e as formas familiares são bons enquanto as trevas, as profundezas, a desordem e as deformidades são ruins. Antes, há dois conceitos personificados que pertencem às teogonias pagãs gregas, o Caos e a Noite, divindades primevas que antecedem a toda a criação, não nos sendo informado se estes foram também criados por Deus. A julgar pelo verso em II, 1002-1005, o inferno parece, pelo menos segundo a visão de Caos, ter sido feito antes do céu. Assim, o universo aparenta ser dominado pelo escuro da noite, onde os elementos estão em constante guerra, até que Deus organize parte desses elementos e forme um lugar determinado; ou seja, o universo é ruim, de acordo com os próprios valores dicotômicos da obra, exceto pelos Céus e, mais recentemente, pelo mundo que circunda a Terra; uma parte dele está organizado, mas de forma a ser unicamente uma prisão de horrores destinada aos inimigos do Altíssimo:

A universe of death, which God by curse / Created evil, for evil only good; / Where all life dies, death lives, and Nature breeds, / Perverse, all monstrous, all prodigious things, / Abominable, unutterable, and worse / Than fables yet have feigned or fear conceived, Gorgons, and Hydras, and Chimaeras dire⁶¹. (II, 623-628)

Em suma, em Milton existe o bom e o mau, e o universo é ruim até que Deus crie coisas boas, não sem antes ter tomado o cuidado de criar um local especialmente ruim reservado de antemão para os futuros condenados. Milton, como sabemos graças a sua obra póstuma *De Doctrina Christiana*⁶², é um monista,

⁶¹“ Lá perversa cria a Natureza / Só prodígios, só monstros mais terríveis / Que os Dragos, Hidras, Górgones, Cerastes, / Sonhos dos vates, ilusões do medo: / Lá do Eterno a justiça vingadora / Fez para bem o mal que os maus castiga, - / E (que horror!) morre a vida, e vive a morte!”

⁶² Descoberta em 1823 escrita em latim.

ou seja, alguém que enxerga apenas uma natureza no universo e negando a separação entre espírito e matéria⁶³. Nele habita, contudo, uma dicotomia bastante clara de valoração herdada do pensamento de sua época e que faz uma distinção inseparável e fundamental para o entendimento da poenologia da obra, que é da natureza do que é bom e mau serem aparentemente dados objetivamente, diferente da visão subjetivista que hoje se possui.

Tendo passado o início do poema nessa região de trevas e dor, Milton propõe, para o terceiro canto, voltar sua narrativa em direção aos céus; ele o faz com um hino que saúda a luz, a essência em que Deus habita. Sentado em seu trono, o Altíssimo declara a seu Filho, em uma fala sumária, que está consciente de que Satanás, cheio de raiva, escapou do Inferno e dirige-se à Terra a fim de destruir o homem à força se for possível, ou, pior: “by some false guile pervert – and shall pervert; / For Man will hearken to his glozing lies, / And easily transgress the sole command, / Sole pledge of his obedience⁶⁴” (III, 92-95).

É difícil ver algum nível de empatia nesse discurso. Tanto no Velho quanto no Novo Testamento é possível observar passagens tocantes em que Deus se comiseria pelos destinos dos homens; mesmo o envio de seu Unigênito à Terra para salvar aqueles encerrados sob Sua Justiça como inimigos não seria senão o ato de Amor supremo da história da humanidade. Contudo, Milton parece optar por uma visão mais imperial de Deus: um autocrata sentado sob seu trono, capaz de ver um destino ominoso se aproximando, mas sem desejo de interferir. A razão para tanto é dada imediatamente:

so will fall he [the Man] / And his faithless progeny. Whose fault? / Whose but his own? Ingrate, he had of me / All he could have; I made him just and right, / Sufficient to have stood though free to fall. / Such I created all the Ethereal Powers / And Spirits, both them who stood and them who failed; / Freely they stood who stood, and fell who fell. / Not free, what proof could they have given sincere / Of true allegiance, constant faith, or love, / Where only what they needs must do appeared, / Not what they would? What praise could they receive, / What pleasure I, from such obedience paid, / When Will and Reason (Reason also is Choice), / Useless and vain, of freedom both despoiled, / Made passive both, had served Necessity, / Not me?⁶⁵ (III, 95-111)

⁶³ Ele chega ao ponto de negar a doutrina cristã da criação *ex nihilo*, ou seja, a partir do nada; sua hipótese é de que é possível que a matéria faça parte de Deus, aparecendo através do seu desejo.

⁶⁴ “Que, a suas vãs lisonjas dando ouvidos, / Transgredirá com prontidão ruinosa / O só preceito que lhe impus benigno, / O só penhor da submissão humana.”

⁶⁵ “Lá se vai despenhar o homem no crime / E sua prole infiel consigo arrasta! / Formei-o judicioso, justo e livre; / Quanto ele ter podia, eu dei-lhe tudo: / Estava em seu poder, com o mesmo arbítrio, / Cair no crime ou ter-se na virtude. / De quem, senão de si, queixar-se deve? / Ingrato! Fi-lo igual dos Céus aos anjos, / Dos quais uns na virtude se firmaram, / À rebeldia se arrojaram outros, / Ambos oibrando em liberdade plena. / E como de obediência voluntária, / De verdadeiro amor, de fé

O argumento é o do livre arbítrio: Deus criou seres capazes de usar a razão para escolher o bem do mal, a obediência da desobediência; se escolhem erroneamente, a culpa é apenas deles. O caráter da divindade que cria seres capazes de cair porque sente prazer em sua obediência e deseja ser amado por suas criaturas, mas está pronto a puni-los para sempre no caso de falharem em cumprir mandamentos, pelo menos no caso do homem, um tanto quanto arbitrários, não é, dentro do âmbito da obra, levado à discussão. Contudo, na obra publicada postumamente (apenas no século XIX) *De Doctrina Christiana*, Milton esclarece suas posições teológicas. Há controvérsias sobre o quanto de suas doutrinas pode realmente ser encontrado nas páginas de *Paradise Lost* e quanto foi guardado para si.

Em todo caso, suas opiniões pessoais sobre o cristianismo diferem em larga medida da opinião vigente de sua época e da tradição cristã. Primeiramente, a mais escandalosa de todas é a rejeição da doutrina da Santíssima Trindade, segundo a qual a Divindade subsiste em uma substância mas em três pessoas coiguais e coeternas, totalmente separadas entre si, mas ainda assim uma única entidade⁶⁶. Há ainda a negação da *creatio ex nihilo* e a adoção de seu subsequente monismo⁶⁷; mais importante para a análise da presente tese é a sua quebra com a suposição de que Deus está no controle de absolutamente todas as coisas.

Seguindo trechos da escritura tais como o sermão do Monte, a ortodoxia cristã afirma que nada foge do controle divino, havendo sua providência estabelecido e preordenado todas as coisas de antemão; contudo, Deus de maneira alguma é responsável pelas escolhas dos agentes livres que ele criou, mesmo que isso pareça ser um contrasenso, é um dos dogmas da fé cristã, sendo desenvolvido

constante, / Fariam prova se não fossem livres? / Por coação fora assim, não por vontade, / Quanto de bom ou mau neles se visse: / Mereceria o bom assim louvores? Assim mereceria o mau castigos? Se a vontade e a razão, que tem na escolha / Dos atributos seu mais sublime, / Fossem privadas de tão nobre prenda, / Ambas sem liberdade, ambas passivas / Sendo a necessidade que as movesse / E não o livre amor que me votassem, - / Que prazer neste caso eu tiraria / De obediência tão cega e tão forçada?"

⁶⁶ No século anterior, o conselho protestante da cidade de Genebra condenou Miguel Servetus (1509-1553) à morte por opiniões semelhantes.

⁶⁷ *creatio ex nihilo* (criação a partir do nada) é a doutrina de que Deus não criou o mundo a partir de nada, o que alguns usaram como justificativa para uma outra doutrina, essa de inspiração platônica: a divisão entre o mundo material, de alguma forma mais imperfeito do que um puramente espiritual. Milton se recusa a ver algo de errado com a matéria, já que o pecado e a impureza só são possíveis dentro de inteligências, nunca em matéria bruta; em sua doutrina ele chega ao ponto de propor que a matéria seja uma manifestação natural do próprio Deus, organizada de acordo com sua vontade conforme seus propósitos, fazendo com que o mundo e os anjos tenham sido criados não do nada, mas das próprias emanções divinas.

principalmente por Santo Agostinho. Em Milton a ideia da liberdade das criaturas é fundamental, sendo a base de toda teologia e ética. O pecador é aquele que rende sua liberdade e sua racionalidade (afinal, como diz Deus em seu poema, razão é escolha) para ser dominado por seus desejos, ofendendo, assim, a divindade que escolheu não estender sua própria vontade aos agentes livres.

It is not intended to deny that the will of God is the first cause of all things, but we do not separate his prescience and wisdom from his will, much less do we think them subsequent to the latter in point of time. Finally, the will of God is not less the universal first cause, because he has himself decreed that some things should be left to our own free will, than if each particular event had been decreed necessarily. [...] There are some who in their zeal to oppose this doctrine do not hesitate even to assert that God is himself the cause and origin of sin. Such men, if they are not to be looked upon as misguided rather than mischievous, should be ranked among the most abandoned of all blasphemers. An attempt to refute them, would be nothing more than an argument to prove that God was no the evil spirit⁶⁸. (MILTON, 1984, p. 914-916).

Essa teodiceia, entendida aqui enquanto discurso conciliador da justiça e da bondade divina, é, segundo Hick, baseada historicamente em dois pilares (2010, p. 62), o de que Deus criou criaturas livres, e portanto é inocente de suas ações, e de que essas escolheram o mal, sendo assim culpadas. Mas como criações perfeitas de Deus caíram tão facilmente é, ainda segundo o mesmo autor, respondido por Agostinho e Calvino como resultado da predestinação, ou seja, do fato de Deus ter predestinado algumas de suas criaturas para a salvação e, pelo menos implicitamente, para a danação. É a forma de escapar do “mistério embrulhado em outro mistério” da origem do mal, considerar que Deus, para melhor servir a seus objetivos, fez seres que não receberam ajuda suficiente para não pecar, e caíram.

Milton, como foi visto acima, percebe que tal afirmação se aproxima perigosamente de afirmar que Deus é a causa do mal, e como tal não pode ser concebido dentro do cristianismo, prefere reafirmar a liberdade das criaturas totalmente responsáveis pelos seus erros. Contudo será exatamente essa visão de Deus como causa, ainda que indireta, do mal, que será trabalhada no próximo

⁶⁸ Não se pretende negar que a vontade de Deus é a causa primeira de todas as coisas, mas não separamos sua presciência e sabedoria de sua vontade, e muito menos pensamos ser as últimas subsequentes à primeira temporalmente. Finalmente, a vontade de Deus não deixa de ser a primeira causa universal porque ele próprio decretou que algumas coisas deveriam ser deixadas para nossa própria vontade livre, do que se cada evento específico tivesse sido decretado necessariamente. [...] Há alguns que, em seu zelo para se opor a essa doutrina, não hesitam em afirmar que Deus é ele próprio a causa e a origem do pecado. Esses homens, caso não sejam vistos como equivocados em vez de maliciosos, devem ser classificados entre os mais abandonados de todos os blasfemos. Uma tentativa de refutá-los, não seria mais do que um argumento para provar que Deus não era o espírito maligno.

capítulo, durante a análise de uma obra que se sente forrada da obrigação de defletir qualquer mácula na imagem divina; pelo contrário, em *Evangelho segundo Jesus Cristo* Saramago irá aprofundar-se no mistério do mal como forma de pesquisar a natureza do homem, transformando a indiferença divina em contraponto ao sofrimento humano.

Já em *Paradise Lost* Deus é contraponto apenas da culpa humana, porque, mesmo sendo ofendido pelo pecado ele ainda está disposto a oferecer sua graça: o discurso divino do terceiro livro termina com a ponderação de que, diferentemente de Satanás e seus anjos, o homem não cairá por si só, mas enganado por outro, e, portanto, achará da parte de Deus uma misericórdia que não foi dada aos anjos rebeldes. O céu se rejubila e o Filho louva o fato de a misericórdia impedir que toda a raça humana caia, já que, caso isso acontecesse, todo o prestígio divino seria posto em dúvida, sendo sua bondade e grandeza “blasfemadas sem defesa”. A partir daí há ainda um diálogo entre Deus e o Filho que delineia a soteriologia⁶⁹ paulino-agostiniana. O Pai inicialmente decreta que alguns que ele escolheu irão, apenas por sua graça, ter seus sentidos clarificados, e seus corações duros molificados, a fim de serem trazidos para o verdadeiro arrependimento. Os outros, a quem o poema, assim como a Bíblia, considerado como negligentes e zombadores, serão ainda mais endurecidos e excluídos da Misericórdia. Contudo, para que chegue esse momento de graça, Deus interpõe uma consideração.

Affecting Godhead, and, so losing all, / To expiate his treason hath naught left,
/ But, to destruction sacred and devote, / He with his whole posterity must die /
– die he or Justice must, unless for him / Some other, able, and as willing, pay
/ The rigid satisfaction, death for death. / Say, Heavenly Powers, [...] which of
ye will be mortal, to redeem / Man's mortal crime, and just the unjust to save?
/ Dwells in all Heaven charity so dear?⁷⁰ (III, 206-216)

Os versos de Milton criam, aqui, uma dualidade entre “just” e “unjust”, mas também, de maneira notável, com os dois sentidos da palavra “mortal”: o passivo, no qual uma criatura pode morrer, e o ativo, no qual algo causa a morte. Ambas as dualidades espelham a teologia que habita os versos, na qual um Deus justo e que demanda uma satisfação contra a injúria a ser cometida contra seu mandato se

⁶⁹ Parte da teologia que lida com a salvação dos seres humanos.

⁷⁰ “Contra o Poder pecou dos Céus supremo, [...] Para seu crime expiar, nada lhe resta: / Votado à destruição, será sem falta, Ele e a progênie sua, entre à morte / Morrerá; tal o quer a minha justiça; / Livrá-lo pode só vítima ilustre / Que, em vez dele, a morrer se sacrifique, / Pagando cabalmente a grave afronta / Pela satisfação, morte por morte. / Dizei, dos Céus augustas potestades: Onde tão grande amor encontraremos? / Para remir coa morte o crime do homem, / Que imortal quererá mortal fazer-se? / Para alcançar a salvação do injusto, / Que justo quererá sofrer a morte? Dos Céus por toda a vastidão imensa / Haverá caridade tão sublime?”

equilibra com sua misericórdia salvífica. O mundo de *Paradise Lost* é um para o leitor atual quase completamente perdido, no qual a hierarquia e o direito natural apresentam uma importância gigantesca, controlando a bússola moral dos personagens e estabelecendo julgamentos de valor em seus conflitos. Deus tem o direito inquestionável de governar, ao homem, o dever absoluto de obedecer (no qual, talvez paradoxalmente, habitava toda sua chance de liberdade), e o pecado, a necessidade inexorável de ser punido.

Ao ouvir ser perguntado se alguém tomaria o lugar do homem diante do julgamento divino, todo o Céu emudeceu, o que efetivamente condenaria a humanidade ao inferno e à morte; porém o Filho de Deus toma para si a incumbência de sacrificar-se vicariamente pelos filhos de Adão, confiante de que Deus Pai não permitiria que a morte o vencesse para sempre. Satisfeito com a resposta, Deus proclama que o sacrifício de seu Filho o glorificará, e que ele será o juiz de todos os homens no dia do Juízo Final; assim, todos devem adorar e honrar o Filho como ao próprio Deus, já que, através de seu sacrifício a justiça divina foi satisfeita e a raça humana, salva. O pathos do cristão salvo é gigantesco, quando colocado nesses termos: ele era inimigo de Deus e digno do inferno, mas o maior ente do Céu depois do próprio Deus se ofereceu para ser sacrificado em seu lugar.

É possível supor que essa cena era axial para o poema que Milton tinha em mente. Em algumas dezenas de versos toda a soteriologia calcedoniana tradicional é representada na forma de um diálogo entre o Pai e o Filho, realizado antes mesmo da própria Queda ocorrer, e modelado segundo a cena de Apocalipse, capítulo 5. Nele também encontra-se reminiscências de vários outros trechos da Bíblia, em particular do primeiro capítulo do evangelho segundo João e do segundo capítulo da epístola aos Filipenses, em que menciona-se que o Filho possuía uma existência celeste anterior à sua encarnação na forma de Jesus, e nesta ele habitava em glória ao lado do Pai, mas, por amor a humanidade, desceu à Terra para morrer pelos homens; há ainda a lembrança da escatologia cristã presente no cânone do novo testamento desde algumas décadas após a morte de Jesus, em que imagina-se que ele agora vive ao lado de Deus e que voltará para julgar o mundo, e que toda carne se dobrará diante dele e confessará que ele é o Senhor.

Enquanto essas coisas se passam no céu, Satanás se aproxima do Globo do sistema solar, aparentemente descrito ainda de acordo com o sistema ptolomaico;

localizando o pórtico de acesso, vai até o Globo solar e ali, disfarça-se de anjo comum para indagar ao regente do Sol, Uriel, onde o primeiro casal habita. Uriel é descrito como possuindo a visão mais atenta de todo o Céu, mas nem ele nem ninguém com exceção do próprio Deus pode discernir a hipocrisia; julgando ser um anjo desejoso de conhecer as obras divinas para melhor apreciá-las e glorificá-las, aponta para Satanás o caminho até o Éden.

O quarto livro inicia considerando que faltou, no momento em que o Diabo desceu à Terra, uma voz que, à semelhança do que ocorre em dado momento no livro do Apocalipse⁷¹, advertisse aos homens que seu pior inimigo havia chegado. Antes de se propor a escrever um poema épico, Milton tinha pensado em escrever uma peça de teatro em que Satanás seria o anti-herói, à maneira dos personagens shakesperianos, e ela se iniciaria pelo monólogo que hoje está no começo do quarto livro. Nele a personagem Satanás apresenta uma faceta que antes no poema ainda não tinha sido revelada; o que antes era um general e comandante valorosos, arrebanhando, com sua incrível retórica, as mentes tanto dos anjos caídos quanto dos seus leitores, agora, às portas do Éden e do crime prestes a ser cometido, detém-se para contemplar seu próprio estado de danação. Consciente de carregar consigo o próprio inferno, que se tornou parte de seu ser, olha para o claro Sol e expressa seu ódio, produzindo uma das partes mais conhecidas do poema:

He [God] deserved no such return [the rebellion] / From me, whom he created what I was / In that bright eminence, and with his good / Upbraided none, nor was his service hard. / What could be less than to afford him praise, / The easiest recompense, and pay him thanks, / How due! Yet all his good proved ill in me, / And wrought but malice; lifted up so high, / I 'sdained subjection, and thought one step higher / Would set me highest [...] me miserable! Which way shall I fly / Infinite wrath and infinite despair? / Which way I fly is Hell, myself am Hell, / And in the lowest deep a lower deep / Still threatening to devour me opens wide, / To which the Hell I suffer seems a Heaven.⁷² (IV, 42-52 e 74-78)

⁷¹ “Então vi e ouvi uma águia que, voando pelo meio do céu, dizia em grande voz: Ai! Ai! Ai dos que moram na terra, por causa das restantes vozes da trombeta dos anjos que ainda têm de tocar”. (Ap. 8: 13).

⁷² “De tal retribuição credor não era / Ele que o ser me deu, que nessa altura / Me colocou imerso em brilho, em glória, / Sem nunca me exprobrar favor tão grande: Nenhum custo me dava o seu serviço. / Que me cumpria tributar-lhe menos / Que a fácil recompensa dos lovuores? / Graças assim lhe eu dava, ó! tão devidas! / Mas seu bem todo em mim tornou-se males, / Meu coração encheu de atroz malícia: / Tão alto erguido, à sujeição repugno; / Ao mais sublime grau quero elevar-me, / De todos muito acima, [...] Quanto sou infeliz! Por onde posso / Fugir de sua cólera infinita / E de meu infinito desespero? ... / Só o Inferno essa fuga me depara: / Eu sou Inferno pior! o outro, cavando / No fundo abismo, anismo inda mais fundo, / E ameaçando engulir-me (sic) em tais horrores, / Para mim fora um céu se o comparasse / Com este Inferno que em mim mesmo sofro!”.

De uma mente gramática como a de Milton é possível encarar como proposital que esse encadeamento de formas do adjetivo “high” crie uma rima semântica com os do adjetivo “low”; Satanás via-se como alto e queria chegar mais alto, porém agora vê nada além de uma profundidade baixa que pode ficar ainda mais baixa; seu inferno pessoal jamais o abandonará, mas ele também jamais se acostumará, visto que corre sempre o risco de cair numa profundidade ainda mais baixa e horrível do que a que agora está. Sua lembrança do estado anterior é doce, sua visão do seu estado atual é dominada por uma agonia quase impensável.

Dentro do universo shakespeariano os monólogos dos vilões são particularmente importantes. J.A. Shepherd, em um didático artigo de 1902, analisa as auto-revelações desses personagens chamando atenção para o fato de que um “aside”, ou seja, um aparte em que um personagem fala em voz alta, sem contudo que outros ouçam-no, aquilo que está passando em seu interior, é em geral útil para que o público possa conhecer melhor as motivações dos personagens; Shakespeare, contudo, transformou isso em uma arte ao criar vilões cujos solilóquios são não só úteis como também indispensáveis ao entendimento da peça, visto que os seus personagens costumam estar delineados de tal forma através da hipocrisia e de uma astúcia perversa que enreda muitos ao seu redor que se torna necessário um fio condutor para suas ações, e este deve, em uma peça de teatro, partir de nenhum outro que não eles mesmos.

Milton, grande apreciador da obra de Shakespeare⁷³, por certo deve ter notado isso; e seu sobrinho informa que *Paradise Lost* foi primeiro concebido como uma peça de teatro que se abriria com o discurso de Satanás no topo do Niphates.

⁷³ Milton inclusive compôs o seguinte soneto como homenagem a Shakespeare:

What needs my *Shakespeare* for his honour'd Bones, / The labour of an age in piled Stones, / Or that his hallow'd reliques should be hid / Under a Stary pointing *Pyramid*? / Dear son of memory, great heir of Fame, / What need'st thou such weak witnes of thy name? / Thou in our wonder and astonishment / Hast built thy self a live-long Monument. / For whilst to th'shame of slow-endeavouring art, / Thy easie numbers flow, and that each heart / Hath from the leaves of thy unvalu'd Book, / Those Delphick lines with deep impression took, / Then thou our fancy of it self bereaving, / Dost make us Marble with too much conceaving; / And so Sepulcher'd in such pomp dost lie, / That Kings for such a Tomb would wish to die.

Tradução livre: “Que precisa meu Shakespeare para seus honrados ossos, / O labor de uma era em pedras empilhadas, / Ou que suas sagradas relíquias sejam escondidas / Debaixo de uma pirâmide estrelada? / Caro filho da Memória, grande herdeiro da Fama, / Que precisas tu de tão fracas testemunhas de teu nome? / Tu em nosso assombro e maravilha / Construíste a ti mesmo um monumento perpétuo. / Por quanto durar para a vergonha da arte preguiçosa / Teus números que fluem fácil, e cada coração / Tiver das folhas de teu invaliável livros / Dessas linhas délficas grande impressão tomado, / Então tu nosso espanto em si mesmo esvaziante. / Faz de nós Mármore mui prenhe; / E portanto enterrado em tanta pompa jazes, / Que reis por tal tumba morreriam.”

Assim, há paralelos a serem traçados entre os solilóquios shakesperianos e o poema épico, e talvez o melhor exemplo seja a fala inicial de Richard III.

Now is the winter of our discontent made glorious summer by this sun of York;
and all the clouds that lour'd upon our house in the deep bosom of the ocean
buried. Now are our brows bound with victorious wreaths; our bruised arms
hung up for monuments; our stern alarums changed to merry meetings, our
dreadful marches to delightful measures. Grim-visaged war hath smooth'd his
wrinkled front; and now, instead of mounting barded steeds to fright the souls
of fearful adversaries, he capers nimbly in a lady's chamber to the lascivious
pleasing of a lute. But I, that am not shaped for sportive tricks, nor made to
court an amorous looking-glass; I, that am rudely stamp'd, and want love's
majesty to strut before a wanton ambling nymph; I, that am curtail'd of this fair
proportion, cheated of feature by dissembling nature, deformed, unfinish'd,
sent before my time into this breathing world, scarce half made up, and that so
lamely and unfashionable that dogs bark at me as I halt by them; why, I, in this
weak piping time of peace, have no delight to pass away the time, unless to
spy my shadow in the sun and descant on mine own deformity: and therefore,
since I cannot prove a lover, to entertain these fair well-spoken days, I am
determined to prove a villain and hate the idle pleasures of these days.(Act I,
scene I)

Assim como Satanás, o duque de Gloucester revela em seu solilóquio um personagem desfavorecido dentro de um ambiente pacífico. Embora valente durante a guerra que colocou seu irmão no trono, ele agora vê sua deformidade corporal como um impedimento a aproveitar a boa vida que os outros, através de relações amorosas, estão tendo diante dele. Incomodado pela sua própria autoconsciência e tocado pela sua ambição, decide, assim, que há de odiar os prazeres dos quais não pode participar e tornar-se um vilão. O caso de Satanás é análogo, embora Milton tenha deixado toda a situação profundamente dramática; se Gloucester possui um tom blasé, falando de seu desfavorecimento estético com tranquilidade, Satanás apresenta um novo escopo para o problema, mais entranhado na própria escolha do tema para o poema.

É ponto pacífico entre seus biógrafos que Milton, como foi dito acima, era um homem muito orgulhoso das fantásticas capacidades que apresentara desde criança, e preocupado com o uso que haveria de fazer de seus dons. Para ele, o poema épico escrito sob os modelos clássicos para justificar os caminhos de Deus perante os homens era seu legado, a magnum opus que seu talento devia ao Criador. Assim, a escolha de seu tema é perfeita porque permite congrega em uma única obra todos os grandes começos do Universo; dessa forma, os sentimentos com os quais ele precisa trabalhar serão sempre extremos. Diferentemente de Gloucester, cujo regicídio e conseqüente entronização encontram-se completamente dentro de suas habilidades, Satanás possui um inimigo que não pode vencer, de

fato, um que já o venceu, e qualquer medida que possa tomar apenas colabora para tornar os planos de seu inimigo ainda mais reais. As adversidades de Gloucester parecem ter sido aceitas por ele, mas a de Satanás o torturam constantemente, apenas lançando-o para um nível novo de terror e degradação. Talvez aí habite um dos principais méritos de *Paradise Lost*, aquele que, junto de sua própria estética literária, garantiu seu interesse para fora do círculo religioso mais estrito e diretamente no coração do movimento romântico: sua ousada tentativa de por em versos os máximos da emoção, da ambição, da danação, da ruína, do amor, da redenção e do sentido último das coisas.

Vários autores perceberam que a personalidade de Satanás muda conforme o poema avança, havendo uma deterioração do personagem de acordo com as necessidades da obra. Rajan, inclusive, observa que a forma do gênero épico encontra dificuldades para organizar os vários atributos satânicos em um todo coeso, como se daria num romance. Ao invés disso, Milton utiliza uma ordem de características do personagem descolada do aspecto cronológico (no qual, de acordo com o plano de deterioração da obra, Satanás deveria ser o mais próximo possível do angélico durante a narração de Rafael sobre os eventos da guerra celeste, e não já formado em seu aspecto demoníaco) e mais temático, mudando o tom do personagem conforme a ambientação em que ele se encontra.

If Satan is heroic, he should be heroic in Hell. If he is melodramatic, he is best so in the serene peace of Eden. If he combines weakness in understanding with subtlety in debate, that combination is best revealed in circumstances that Milton's contemporaries would associate with Christian warfare. The qualities, then, are harmonized by their relationship to a fable which is constructed to imply them. They can be brought together still more closely by the disposition of that fable, that is, by the divergence between the chronological and the reading order. Chronologically, Satan's deterioration is neither continual nor consistent: before the fall from Heaven he is far less impressive than he is immediately after it. But the difference (made unavoidable by Satan's function in Heaven) is one submerged in the unity which the reading order stipulates, the inexorable law of Satan's degeneration is exercised so evenly from the first book to the last⁷⁴. (RAJAN, 1967, p. 105)

⁷⁴ “Se Satanás é heróico, ele deve ser heróico no Inferno. Se ele é melodramático, será melhor assim na paz serena do Éden. Se ele combina a fraqueza no entendimento com sutileza no debate, essa combinação é melhor revelada em circunstâncias que os contemporâneos de Milton associariam à guerra cristã [conceito cristão no qual as entidades demoníacas estão em uma constante guerra contra o crente, que deve se armar contra as investidas do mal]. As qualidades, portanto, são harmonizadas pelo seu relacionamento com uma fábula que é construída para as concluir. Elas podem ser reunidas ainda mais de perto pela disposição dessa fábula, isto é, pela divergência entre a ordem cronológica e a ordem de leitura. Cronologicamente, a deterioração de Satanás não é contínua nem consistente: antes da queda do céu ele é muito menos impressionante do que imediatamente depois. Mas a diferença (tornada inevitável pela função de Satanás no Céu) é uma submersa na

Dentre as várias vezes que o personagem surge no épico, o leitor moderno, mais sensível ao desenvolvimento individual do que à moral cristã, talvez tenha uma experiência mais impactante com o Satanás que profere o discurso de no Niphates, onde sua característica shakespeariana de vilão atormentado encontra-se em seu ápice. Nele encontra-se a principal motivação para as ações do antagonista, ações essas que acabam por criar todo conflito da narração e gerar o drama da humanidade. Satanás não é apenas orgulhoso ou ambicioso, mas também tomado de orgulho e ambição tão desmedidos que mal podem ser expressos em palavras. A dor de sua queda é infinita. Mesmo assim, ele ainda reconhece que seu anterior estado era de graça, e que talvez teria sido melhor ter sido um anjo ínfimo e continuar no céu do que o principal arcanjo e ver a si próprio sucumbido pela inveja. A história de como ele caiu encontra-se nos livros V e VI, contada a Adão pelo arcanjo Rafael, e pode trazer mais luz sobre esse instigante personagem.

A narração de Rafael, enviado por Deus para avisar Adão e Eva de que um terrível inimigo se aproximava deles para fazer-lhes mal, inicia um tanto abruptamente informando que um dia Deus reuniu as hostes celestes e lhes ofereceu o seguinte discurso:

Hear, all ye Angels, Progeny of Light, / Thrones, Dominations, Princedoms, 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: / 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 end⁷⁵.
(V, 600-615)

Durante o século IV havia entre os cristãos uma dúvida sobre a natureza do Logos divino (a porção celeste de Jesus Cristo que residia com o Pai antes de sua existência terrena e que, de acordo com o evangelho de João, ajudou Deus a criar o mundo): como ele pode ser adorado se sempre é mencionado distintamente de

unidade que a ordem de leitura estipula, a lei inexorável da degeneração de Satanás exercida tão uniformemente desde o primeiro livro até o último.”

⁷⁵ “Ouvi vós todos que da luz sois filhos, / Dominações, virtudes, principados, / Poderes, tronos: escutai atentos / Este decreto meu irrevogável. / Hoje nasceu de mim este que vedes, / E meu único Filho aqui o aclama; / Ungido tenho-o neste sacro monte: Vosso chefe o nomeio. Hão de as falanges / Dos Céus sublimes adorá-lo todas, / E não de seu soberano confessá-lo: por mim mesmo o jurei. Ficai unidos / Sob o reinado seu em dita eterna, / Quais de uma alma porções indivisíveis. / Quem negar-se ao seu mando, ao meu se nega; Cerceia toda a união que a mim o enlaça: / Nesse dia será fora do Empíreo / e da visão beatífica expulsado, / E cairá na escuridão eterna, / Golfo profundo, horrível, tormentoso, / Sem dó, sem redenção, sem fim, sem pausa.”

Deus? As duas principais tentativas de responder a essa questão são as posições de Sabelius, para quem Deus era indivisível, mas apresentava-se ora como o Pai, ora como o Logos e ora como o Paráclito (o Espírito Santo), e de Arius, para quem o Logos foi um espírito criado pelo Pai, assim como todos os outros, mas por mérito próprio recebeu de Deus uma posição de supremacia. Bastante popular entre bispos do oriente próximo, a posição ariana foi excomungada pelo Concílio de Nicéia, que insistiu em paradoxos semânticos que mantinham o mistério em torno da natureza divina e que ainda é a posição das Igrejas Ortodoxas, da Católica Romana e da maioria das protestantes.

A publicação póstuma de *De doctrina Christiana* no século XIX prova que ele era adepto do pensamento ariano, ou seja, ele não entende o Logos como coigual e coeterno ao Pai. Por mais que tenha havido tentativas de ressuscitar o debate desde então, é difícil argumentar por uma posição trinitariana no poema diante dos vários trechos em que o Filho chama a si próprio de segundo em relação ao Pai (III, 409) ou quando é dito que o Filho atende a vontade do Pai (III, 271), ou ainda, mais peremptoriamente, quando os anjos do céu cantam que o Filho é a primeira das criações, e sua similitude com o Pai torna visível a glória que mais ninguém pode ver (III, 383-385). Tomasse o poema a posição trinitariana, haveria uma certa dificuldade em dramatizar o momento em que Satanás desviou-se de seu caminho, tornando-se mau.

A assunção do Filho à posição de regente celeste em um dado momento da história da criação do universo é súbita, e na fala de Deus não é fácil encontrar sinais de amor ou misericórdia que um cristão poderia vir a esperar. A introdução do Filho diante de todos, sem uma explicação adequada do porquê tal medida é necessária ou útil, é feita mediante nada além de uma proclamação eivada de ameaças terríveis. Qualquer um que não amar o vice-rei do céu perde o amor do Pai para sempre, e será expulso e enviado para trevas terríveis. O poema chega a usar a expressão “without” duas vezes, enfatizando a total privação a que está condenada a alma que recusar o regente divino, em crescente desesperança: sem salvação, sem fim.

Dada a característica teodiceica da obra, reforçada tanto pela própria obra ao dizer que seu intento é “justify the ways of God to men” quanto pelos críticos que viram nela um viés didático e homilético convivendo com o estético, Milton parece

estar completamente alheio ao quão arbitrário é o deus que ele representou; sua falta de amor por qualquer das suas criaturas que não seja seu Filho é tão notória que a crítica miltoniana abunda em comentários sobre o fato. O universo de *Paradise Lost* por vezes parece ao leitor atual intoleravelmente totalitário, um lugar onde não há liberdade exceto dentro de uma obediência cega que, se quebrada, resulta em um castigo eterno muito pior do que a morte. À proclamação de Deus segue-se, estranhamente, cantos e danças, como Rafael informa ser comum nos dias solenes, e todos pareciam contentes, embora nem todos de fato estavam.

He [Satan] 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. / Deep malice thence conceiving and disdain, / Soon as midnight brought on the dusky hour / Friendliest to sleep and silence, he resolved / With all his Legions to dislodge, and leave / Unworshipped, unobeyed the Throne supream / Contemptuous⁷⁶. (V, 659-671)

Um dos maiores entre os anjos, grande em poder, favor e preeminência, sentiu-se sobrecarregado de inveja em relação ao Filho; seu orgulho não podia imaginar a si mesmo diminuído diante daquele que seria o novo favorito de Deus, e, assim, arquitetou um levante para derrubar o Autocrata Celeste. A explicação da queda de Satanás é simples e rápida, e no entanto funciona porque utiliza-se de emoções humanas muito comuns: o despeito de ser preterido e o ódio que isso causa. Acresce que o poema é, primariamente, dirigido a um público que de antemão aceita como verdade tal versão da guerra celeste, e, assim, a narração de Rafael não precisa se demorar demais para explicar aquilo que seria óbvio, o fato de que o orgulho de Satanás o empurrou para um crime imperdoável, a negação da soberania divina. Assim movido, Satanás seduz um terço da hoste celeste para sua rebelião, fixando com eles acampamento.

Já a relação de Deus com sua criação e com o Filho é mais difícil de apreender, visto que não se assemelha com facilidade a modelos que nos são familiares, envolvendo a um só tempo carinho distante, dominância arrogante e exigência de obediência cega, entre outras coisas. Em teologia há uma discussão

⁷⁶ “Ele que de um dos principais arcanjos / tinha o lugar, se o principal não era, / Grande em poder, no grau, a estima grande, / Encheu-se de atra inveja aquele dia / Em que o Filho de Deus, com toda a pompa / Feito, aclamado por seu Pai imenso, / Messias foi, universal monarca: / E em seu orgulho suportar não pôde / Tal vista, idéia tal, que o desluziam. / Respirando desprezo e ardente raiva, / Decidiu, tão depressa à meia-noite / (Tempo mais próprio do silêncio e sono) / A hora escura bater a martelada, / Ir-se com todas as legiões que manda / E deixar do alto Deus o trono augusto / Em desprezo, sem culto e sem louvores.”

sobre se os decretos divinos coincidem com a verdadeira moral ou se esta é determinada apenas pela vontade divina. Em *Paradise Lost* Milton parece ser da opinião de que Deus pode autocraticamente ditar um interdito que funcione para testar suas a devoção de suas criaturas e permanece inteiramente justificado em fazê-lo. Assim, a proclamação do Filho, como igualmente será a proibição do fruto, é uma pedra de tropeço que revela a índole dos anjos rebeldes, agora em revolta.

No que parece ser um lapso de sua confiança na própria onipotência, Deus, ao ver a rebelião em marcha, declara: “Let us advise, and to this hazard draw / With speed what force is left, and all employ / In our defence, lest unawares we lose / This our high place, our sanctuary, our hill”⁷⁷ (V, 729-732). Curiosamente, é o Filho quem parece sossegado, e lembra ao Pai de que ele está seguro e ri dos esforços vãos de seus inimigos, revelando assim que tal trecho deve ser lido como uma ironia divina. Na obra *Milton’s God* William Empson aventa a possibilidade de, nesse trecho, a aparente dúvida divina não passar de uma piada.

The joke becomes appallingly malignant if you realize that God has a second purpose in remaining passive: to give the rebels false evidence that he is a usurper, and thus drive them into real evil. Milton himself necessarily understood that this was part of the meaning, but he did not care to thrust it upon all readers; he wanted, without yielding on his own convictions, to make the tremendous piece of engineering as broad in its appeal as he could, acceptable to all Protestant sects. Most readers, of course, have found no such horrible implication in God’s joke; they have found it pretty flat, but thereby all the more jovial in an Old Testament manner. Even so, they have felt that such a joke, while natural enough from simple omnipotence, does not suggest a transcendent God whose Godhead is mysteriously identical with Goodness. Without quite noticing it, they are already regarding Milton’s God rather as Satan does⁷⁸. (EMPSON, 1961, p.97)

É por vezes temerário fazer ilações sobre as motivações de um personagem escrito trezentos anos atrás baseado em modelos épicos, mas Empson parece acertar ao dizer que Satanás não conseguia ver a Deus da maneira como o

⁷⁷ “Convém-nos ponderar e à pressa opor-lhe / Toda a força que fiel se nos manteve / Tudo empreguemos na defesa nossa / A fim que por surpresa não percamos / Este monte, este império, este alto sólio”.

⁷⁸ “A piada torna-se terrivelmente maligna se se perceber que Deus tem um segundo propósito em permanecer passivo: para dar aos rebeldes a falsa evidência de que ele é um usurpador e, portanto, levá-los ao mal real. O próprio Milton necessariamente entendia que isso fazia parte do significado, mas ele não desejava forçá-lo sobre todos os leitores; ele queria, sem ceder às suas próprias convicções, fazer sua tremenda obra de engenharia o mais ampla possível, aceitável para todas as seitas protestantes. A maioria dos leitores, é claro, não encontrou uma implicação tão horrível na piada de Deus; eles acharam apenas bastante insípida, mas por isso mesmo jovial, à maneira do Antigo Testamento. Mesmo assim, eles sentiram que essa piada, embora suficientemente natural devido ao mero fato da onipotência, não sugere um Deus transcendente cuja divindade seja misteriosamente idêntica à bondade. Sem perceber isso, eles já estão em relação ao Deus de Milton, como Satanás.”

cristianismo quer que ele seja: uma transcendência cheia de bondade, incompreensível à mente humana. E, a bem da verdade, tampouco Milton, já que, como se comentará adiante, seu deus não é apresentado como transcendente; a representação miltônica da divindade escolhe para si o paradigma deteronomista.

O discurso que Satanás oferece às suas hostes inicia-se apelando para o orgulho ferido de seus seguidores, perguntando-lhes se seus títulos de príncipes, tronos, virtudes realmente significam alguma coisa quando eles são arbitrariamente eclipsados pela unção de um novo rei celeste. Ora, a tradição judaico-cristã que inspirou este poema sempre imaginou o céu como uma ditadura militar sem civis, e Deus como o comandante supremo de um exército de anjos altamente hierarquizado, nos moldes das rígidas formações romanas. A escolha de Milton de seguir a tradição ao mesmo tempo que procura narrar uma história celeste cria o talvez inesperado efeito de ressaltar como um exército sem inimigos a combater ou algo a defender parece fútil. Em todo caso, Satanás levanta o argumento de que se Deus age arbitrariamente na escolha de suas predileções, então realmente os títulos e honras de que os mais exaltados dentre as hostes celestes gozam não possuem sentido algum.

A estratégia de Satanás dá certo, convencendo um terço dos anjos a se rebelarem contra Deus com uma única exceção, Abdiel, para quem Deus ter nomeado um regente é algo positivo por fomentar a unidade, e esse regente em específico merece sua colocação por ser igual ao Pai, e ter sido por ele incumbido de criar todas as coisas inclusive os anjos. Abdiel é um modelo de comportamento em *Paradise Lost*, preenchendo o papel de parágonos do servo de Deus que Satanás e Adão deveriam ter seguido quando tentados, embora, evidentemente, Abdiel não tenha sequer sido testado; o fervoroso zelo que queimava em seu peito permitia que ele visse que a exaltação do Filho, coautor da criação dos próprios anjos junto com o Pai, era uma nova forma de apreciar o atual estado de plenitude do qual todos gozavam. A resposta de Satanás é de que ele não se lembra da sua própria criação ou de uma época em que ele não fosse assim como agora é, e, portanto, não reconhece nenhuma autoridade acima de si mesmo; sua versão de Céu seria uma democracia, onde espíritos livres gozariam de sua própria liberdade⁷⁹.

⁷⁹ Essa interpretação, aliás, pode ser encontrada em *Milton's God*.

Ora, se a intenção do poema era justificar os caminhos de Deus perante os homens, aqui há uma oportunidade para tal. Os anjos foram criados já em sua natureza permanente, e isso serviu de fomento e pretexto para sua rebelião: não querer qualquer coisa que parecesse com uma diminuição de sua glória, sem perceber que sua existência e feliz condição tinham sido um presente do Altíssimo, a quem eles deviam todas as coisas. Desejaram ser independentes da graça divina e de seus dons, considerando suas benesses como bens em si mesmos e não como meios de uma maior comunhão com Deus. A queda dos anjos rebeldes justificaria o fato de os seres humanos terem sido criados em menor condição, feitos de matéria mais densa. É explicado no poema que o homem foi criado em condição mais humilde com a possibilidade de que cada indivíduo ascendesse de acordo com seus méritos, o que é bastante próximo da teodiceia ireneana, aquela em que Deus permite o mal para que os homens cresçam através dela.

Dessa forma, *Paradise Lost* poderia, talvez, apresentar uma ponerologia diferente, contando que Deus criou os seres humanos passíveis de melhoria para não cometer o mesmo erro que havia feito com os anjos, já que os homens não teriam começado em um alto estado de glória, mas chegado nele aos poucos. Contudo, em nenhum lugar isso é explicitado, visto que seria a admissão de um erro prévio do plano divino. Milton não cria nisso, o que já de cara excluía tal possibilidade de seu épico. Ademais, a julgar pelo que diz Empson na citação acima, desejava atingir o maior número possível de protestantes, seria inconcebível ao autor abandonar sua ideia do Deus Pai como uma super figura paterna, incapaz de erro ou defeito, diante do qual obediência e adoração são necessidades inapeláveis. De forma alguma isso se configura como demérito estético desse que é um dos maiores poemas da literatura ocidental; aqui apenas se chama a atenção para a constatação de que *Paradise Lost* carrega a marca de um tempo cuja filosofia religiosa ainda não havia conhecido as rupturas do século XVIII, que se tornarão importantes ao analisar *Evangelho segundo Jesus Cristo*.

Assim, é possível retornar ao discurso de Satanás no alto do Niphates, no quarto livro. O personagem que nos dois primeiros cantos é apresentado apenas em diálogos ou discursos agora revela sua interioridade; ele é internamente punido por remorso e pela certeza de que escolheu mal ao recusar a oferta simples que Deus lhe oferecia: uma eternidade de bem aventurança em troca de adoração. Ele até reconhece que caiu por sua própria vontade, pois muitos outros em igual condição

se mantiveram fiéis. Segundo Satanás, não há como haver reconciliação, porque seu ódio penetrou tão fundo que ele simplesmente cairia em pior queda:

This knows my Punisher; therefore as far / From granting he, as I from begging, Peace. / All hope excluded thus, behold, instead / Of us, outcast, exiled, his new delight, / Mankind, created, and of him this World. / So farwell hope, and with hope, farwell fear. / Farwell 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 erelong, and this new World, shall know.⁸⁰ (IV, 103-113).

Em suma, o poema defende, tal qual na narrativa cristã convencional, que todo o mal existente foi causado por entes livres agindo de acordo com sua consciência, e que Deus de forma alguma deve ser responsabilizado, apesar de ele ter presciência de todas as coisas, e de ter criado todas as regras que foram quebradas e ter determinado antes da própria criação uma punição eterna para a desobediência de seus mandamentos por vezes arbitrários ou, pelo menos, mal explicados.

Quanto a Satanás, este se vê completamente excluído da possibilidade de uma existência pacífica com Deus. Incapaz de retornar ao lugar de onde antes caiu devido ao ódio profundo que o toma, resolve-se, portanto, a pelo menos governar parte do Universo com Deus, pervertendo parte de sua criação. É revelador que, ao encontrar pela primeira vez Adão e Eva, Satanás apenas consiga desejar pervertê-los ao seu próprio estado, mesmo reconhecendo que eles jamais lhe causaram mal algum. Pelo contrário, o único motivo de os odiar, segundo ele, seja o próprio Deus.

League with you I seek / And mutual amity so strait, so close / That I with you must dwell, or you with me, / Henceforth. My dwelling, haply, may not please, / Like this fair Paradise, your sense; yet such / Accept your maker's work; he gave it me, / Which I as freely give; Hell shall unfold, / To entertain you two, her widest gates, / And send forth all her kings; there will be room, / Not like these narrow limits, to receive / Your numerous offspring; if no better place, / Thank him who puts me, loath, to this revenge / On you, who wrong me not, for him who wronged. / And should I at your harmless innocence / Melt, as I do, yet public reason just, / Honour and empire with revenge enlarged, / By conquering this new world, compels me now / To do what else, though damned, I should abhor.⁸¹ (IV, 376-380).

⁸⁰ “O meu flagelador tudo isso sabe: / Assim, de dar-me a paz dista ele tanto / Como eu de lha pedir; eis para sempre / Perdida toda a sombra de esperança! / Em vez de nós, expulsos, exilados, / Criada já exista a prole humana, / Prazer novo de Deus, e este amplo Mundo / Para morada deleitosa dela. / Foi-se a esperança... e não regressa nunca!... / Com ela o medo se foi, foi-se também o remorso! / Para mim não há bem que já exista! / Serás meu bem, ó mal! por ti ao menos / O império universal com Deus divido, / E na porção maior talvez eu reine: / O homem e o Mundo o saberão em breve”.

⁸¹ “Quero contigo ter mútua amizade, / Tão vinculada que moremos ambos / Tu em mim, eu em ti, por todo sempre. / Talvez a minha estância não agrade, / Como este Éden tão belo, a teus sentidos: / Mas, tal qual é, recebe-a por ser obra / Desses teu Criador que tanto exaltas; / Deu-ma ele assim, assim eu ta franqueio. / As vastíssimas portas há de abrir-te / O Inferno ovante, e seus monarcas todos / Hão de vir fora delas receber-te: / Terás ali morada mui diversa / Deste círculo exíguo: nela

Como já foi mencionado acima, Milton certamente esperaria que os seus leitores estivessem conscientes do fato de Satanás é o pai da mentira e que seus discursos não devem ser aceitos inocentemente; seu narrador épico muitas vezes traz o leitor para fora do encanto retórico do antagonista da humanidade. Contudo, ele fala de forma humana, demonstrando sentimentos demasiadamente humanos, ainda que em escala comparável a de um arcanjo. Essa nova representação da vilania, mais trágica e catártica, fez com que o Satanás miltônico luzisse sobre os românticos e seu fascínio perdurasse até hoje. Numa era não teológica, ou talvez até antiteológica, a leitura dos aspectos humanos de Satanás sobrepujaram-se ao seu papel no drama da entrada do mal no mundo.

As primeiras palavras de Adão no poema, dirigidas a Eva, têm a intenção de reiterar o quão bondoso é Deus por ter criado os homens e cercado-lhes de tão deleitoso jardim que oferece as mais variadas frutas, todas lícitas de serem comidas exceto por uma; tal proibição, segundo Adão, não deve ser imaginada como dura, já que é apenas uma dentro de um universo de possibilidades a serem aproveitadas. Eva, deleitada pela figura de seu marido, concorda e mais uma vez a ansiedade retórica causada pela preocupação em isentar Deus de qualquer responsabilidade pela queda. A primeira conversa do primeiro casal revela ao leitor apenas duas coisas: Deus é inocente de qualquer culpa que alguém queira imputar-lhe; e a dinâmica entre os dois é igualitária, mas hierárquica, visto que o homem é superior à mulher. Mais uma vez o poema tenta confirmar concepções já existentes através do expediente de apresentá-las como verdades inquestionáveis.

A partir do livro VII o arcanjo Rafael passa, a pedido de Adão, a contar como foi que Deus criou a Terra e os céus que a circundam. Aqui a narrativa faz uma glosa do relato do primeiro capítulo de Gênesis, a da fonte P⁸², lembrando antes que

pode / Tua inúmera estirpe acomodar-se. / Se não achares grata essa vivenda, / Deve agradecê-la ao que me obriga / A tramar contra ti, que não me ofendes, / Esta vingança atroz que só devia / Recair nele, que me ofende tanto. Pela inocência pura que te adorna / Enterneço-me assaz; porém, contudo, / O público interesse, a honra empenhada, / O ardor de me vingar engrandecendo / Coa conquista do Mundo o meu império, / Obrigam-me a fazer coisas agora / Que eu, inda que votado às penas do Orco, / Em outras ocasiões abominaria.”

⁸² O Pentateuco (os cinco primeiros livros do Velho Testamento), tradicionalmente atribuído a Moisés, possui estruturas que sugerem que ele foi formado através da reunião de fontes diversas, cada uma com suas características próprias. Assim, nele usualmente se distingue a fonte J, da qual vêm histórias de cunho mais mitológico, no qual a divindade é chamada de Yahweh; a fonte E, na qual a divindade é chamada de Elohim, e que se alonga mais nos episódios referentes ao êxodo do Egito; a fonte P descreve a divindade como uma ideia mais abstrata e distante. Por último, a fonte D, restrita ao Deuteronômio, é mais preocupada em apresentar Deus como uma entidade que estabeleceu um contrato com o povo de Israel.

tudo está sendo dito da maneira mais facilitada possível para o entendimento humano. Após encerrar, Adão passa a contar o começo de sua história, que acompanha a narrativa do segundo capítulo de Gênesis em diante, a da fonte J. Como o ponto de vista de Milton é mais semelhante ao de P, visto que ambos procuram uma organização estável e imutável do cosmos, é na glosa de J que pode ser encontrados maiores sinais de mudança indicadora de posições ideológicas. O relato de J é notório pelo caráter narrativo e pela falta de uma presença numinosa na personagem e nos atos divinos. Assim, *Paradise lost*, ao recontar seu relato, faz com que um Adão deslumbrado não consiga senão proferir glórias à perfeição de seu próprio corpo e do ambiente que o circunda; toda a gama de adjetivos do texto aponta para essa função de ressaltar o quão perfeita era toda a criação anterior à queda. A dar crédito a Harold Bloom (1993), o texto de J é um dos mais irônicos e insólitos da civilização ocidental. Contudo o relato de Milton oferece discursos longos e formais que criam um ambiente mais rígido e formal, ideal para reforçar suas ideias a respeito do que é o divino e, conseqüentemente, o que devem ser as relações na terra.

O tema de Eva é, em *Paradise lost*, um dos mais importantes, visto que ela é o motivo de Adão, o perfeito pai da humanidade, ter caído de seu estado de graça. Apesar de já ter sido citada, descrita e recebido fala anteriormente, é durante o relato de Adão que ela aparece como necessária à narrativa. Adão está recebendo de Deus o mandato para governar a Terra e todas as suas criaturas, e pergunta a Deus, ou, mais corretamente, ao Filho agindo em nome do Pai, qual felicidade pode ser possível em meio à solidão. Esse motivo é caro a John Milton, o da felicidade conjugal, a união de duas almas semelhantes capaz de criar prazer e sentido à vida. Em *Paradise lost* o Pai e o Filho vivem em constante concórdia, assim como toda a corte celeste, ao passo que uma das maiores punições de Satanás e de sua hoste seja o fato de estarem amaldiçoados a eternamente se verem desirmanados uns dos outros. Mais adiante, imediatamente após pecarem, Adão e Eva e seus descendentes ver-se-ão afligidos pelo mesmo mal que acomete os habitantes do inferno.

Depois de um diálogo em que Adão peticiona reiteradamente a Deus por uma companhia que lhe seja igual, e após parecer negar por um momento, Deus finalmente lhe promete, informando que sua recalcitrância inicial era apenas um

teste. Dormindo, Adão acorda e encontra Eva “adornada de tudo aquilo que o Céu e a Terra poderiam lhe conceder para torná-la mais amável”.

Yet when I approach / Her loveliness, so absolute she seems / And in herself complete, so well to know / Her own, that what she wills to do or say, / Seems wisest, virtuousest, discreetest, best. / All higher knowledge in her presence falls / Degraded; Wisdom in discourse with her / Loses discountenanced, and like Folly shows; / Authority and Reason on her wait, / As one intended first, not after made / Occasionally; and to consummate all, / Greatness of mind and nobleness their seat / Build in her loveliest, and create an awe / About her, as a guard angelic placed⁸³. (VIII, 546-559)

O prazer de Adão em sua companhia é patente e tratado por Milton como estando num meio caminho entre o sublime e o pecaminoso. O motivo da felicidade conjugal, da consorte anormalmente bela e perfeita capaz de trazer alegria, conflita aqui com o da *scala naturae*, a ideia de que o universo foi ordenado por Deus numa rígida hierarquia; dentro dela, o homem é superior à mulher, é seu guia e protetor, e a posição subalterna em que Adão se coloca é um desvio da ordem divina e que só pode causar dano. O arcanjo Raphael é da mesma opinião, ao ponto de, após ouvir essa bonita declaração por parte de Adão, franzir a face e repreendê-lo por atribuir qualidades demais àquilo que é menos excelente do que ele mesmo.

What higher in her society thou find'st / Attractive, human, rational, love still / In loving thou dost well, in passion not, / Wherein true love consists not. Love refines / The thoughts and heart enlarges, hath his seat / In Reason, and is judicious, is the scale / By which to heavenly Love thou may'st ascend, / Not sunk in carnal pleasure, for which cause / Among the Beasts no mate for thee was found⁸⁴. (VIII, 586-594)

Paradise Lost não tolera nenhum sentimento que não seja racional, visto que esse é o seu ideal daquilo que o humano deve ser; o Amor, segundo Rafael, é racional, ao passo que a paixão é detestável por trazer os homens mais próximos dos animais. Assim colocado, o dilema de Adão entre a racionalidade e a paixão insere a obra de maneira crítica na mentalidade barroca da sociedade que a produziu. Mesmo doutores da igreja medieval como Santo Tomás de Aquino viam a

⁸³ “Contudo, quando dela me aproximo, / Tão amável a julgo, tão perfeita, / Tão ciente de si mesma e extreme em tudo, / Que quanto ela pretende, ou faz, ou fala, / O mais discreto me parece sempre, / O melhor, o mais certo, o mais virtuoso: / A vista dela a ciência a mais profunda / Titubeia, desmente a usada força; / A mais grave e ilustrad sisudeza / Desconcerta-se e mostra-se loucura. / Como se antes de mim fosse ela feita / E não depois, qual foi por causa minha, / De autoridade e de razão se adorna: / E, para tudo ter, seu porte amável, / Candura e graças todo, em si ostenta / Nobreza de alma, pensamentos grandes, / Dela em torno espalhando reverência / Que faz o ofício ali de guarda de anjos”.

⁸⁴ “Ama na esposa, sempre estima nela / Razão, bondade, pundonor, encantos; / Tu cumpres teu dever, amando-a muito; Degradas-te, se tens paixão por ela. / O verdadeiro amor não se combina / Da paixão coas danosas turbulências; / No bom-senso e razão tudo se firma; / Refina o juízo, o coração ilustra; / é caminho por onde erguer-te podes / o prazer eterno do amor divino; / Té as sensuais delícias não se abaixa; / Por tais motivos digna companhia / Nunca entre os brutos foi por ti achada”.

razão como uma excelsa forma que Deus nos legou de aplicar a lei natural, distinguindo o bem do mal e evitando cair em tentações. A razão era, seguindo uma tradição que vinha já dos gregos, um traço distintivo da humanidade, aquilo que nos impedia de cair num estado de animalidade ou barbárie definido aprioristicamente como vergonhoso, indesejável, desonroso ou pecaminoso. A filosofia renascentista à qual o século de Milton ainda devia muito derivava todos os seus valores e sua moral dessa ideia de o que a razão e o homem deveriam ser.

Contudo, a revolução de que esta tese fala no início do presente capítulo foram, aos poucos, colocando esses conceitos em crise. A arte barroca, inserida num período conturbado e de incertezas, começou a reconhecer a emoção que escapa da razão como sendo válida ou, pelo menos, digna de funcionar como objeto estético. Em *Paradise Lost* habita a ambivalência, visto que, por um lado, a voz narradora ainda está dominada pelas antigas ideias acerca de razão e hierarquia na natureza, mas por outro os personagens denotam um pathos em si que é transformado em objeto estético, algo que tornaria o poema particularmente caro aos românticos. E se Milton deseja censurar a “uxoriouness”⁸⁵, os séculos seguintes veriam, em diversos momentos, esse amor extremado sendo eleito como o pináculo da experiência humana.

A iniciar seu comentário sobre a queda de Adão, Waldock escreve que

In reading *Paradise lost* we must not always expect to find that Milton's intention is perfectly matched by his performance - that what he meant to do in any given case has always its exact counterpart in what he did. Similarly (it is another aspect of the same principle) we must not always expect to find that what he has done is perfectly matched by his *theory* of what he has done; it is quite possible that the view he wishes us to take of a certain matter - the view, perhaps, that he himself, because of the prescriptions of his theme, is compelled to take - may not be in exact accord with the matter as he has actually presented it. [...] We know what he expects, partly from the prods and reminders that Milton administers to us within it. In the upshot the reception of a given passage can be, and often is, a blend of two things: what we have really read in the passage, and what we know Milton is wishing us to read into it. But unless the two are kept distinct, and unless, in particular, we recognize that within the poem itself presentation and commentary may clash, we can make little headway, it seems to me, towards the truth about *Paradise lost*.⁸⁶ (WALDOCK, 1962, 25-26)

⁸⁵ Palavra inglesa que indica, de maneira derogatória, o estado daquele que é dominado por sua esposa. Em *De doctrina Christiana* Milton aponta a “uxoriosis” como pecado, e Lewis a indica como o grande erro de Adão.

⁸⁶ “Ao ler *Paradise Lost*, não devemos sempre achar que a intenção de Milton é perfeitamente compatível com o desempenho dele - que o que ele quisesse fazer em qualquer caso sempre correspondeu exatamente ao que ele fez. Da mesma forma (é outro aspecto do mesmo princípio), nem sempre devemos esperar que o que ele fez é perfeitamente compatível com sua teoria sobre o que ele fez; é bem possível que a visão que ele deseja que tomemos de um certo assunto - a visão,

Embora por vezes emita alguns juízos de valor que foram corretamente contestados por outros, Waldock lê *Paradise Lost* como uma partitura de piano: lado a lado e ao mesmo tempo devem ser observados a intenção original da obra e o que ela pode significar para quem a lê; é a opinião do autor desta tese que essa é a melhor forma de se aproximar de uma obra literária tal qual a presente, escrita com fortes tendências homiléticas para, em forma de poesia épica, tornar mais palpável as verdades sagradas ao leitores, mas também com amplo espaço para a ressignificação. E se Empson lê o Deus de *Paradise Lost* como um tirano, ou Bloom vê em Satanás o herói do poema, não é porque essa era a intenção de Milton, mas porque seu poema, escrito para ser uma coisa, estava já por demais inserido no nascimento de um mundo moderno, de tal forma que vários de seus temas acabam anunciando e atendendo necessidades de leitores futuros, de formas que talvez seu próprio autor não previu.

O livro IX, aquele em que a queda de Adão e Eva realmente começa a acontecer, inicia-se com Satanás, que havia estado rodeando a Terra enquanto a narração levava Rafael a avisar o primeiro casal do inimigo que lhes rondava, discursando mais uma vez sobre a beleza da Terra e de seus habitantes humanos, em quem culminava senso e razão; de fato, seu desejo é poder passear em paz pelos agradáveis lugares da Terra, talvez em companhia dos próprios humanos. Contudo, reconhece que em lugar nenhum sua alma encontra paz, estando sempre perturbado pelo perpétuo desbalanço interno. O único prazer que Satanás pode encontrar é, segundo ele próprio, a destruição:

For only in destroying I find ease / To my relentless thoughts; and him destroyed, / Or won to what may work his utter loss, / For whom all this was made, all this will soon / Follow, as to him linked in weal or woe - / In woe then, that destruction wide may range: / To me shall be the glory sole among / The Infernal Powers, in one day to have marred / What he, Almighty styled, six nights and days / Continued making⁸⁷. (IX, 129-138).

talvez, que ele próprio, por causa das prescrições de seu tema, seja compelido a tomar - pode não estar de acordo com o assunto como ele realmente a apresentou. [...] Sabemos o que ele espera, em parte dos cutucões e lembretes que Milton nos administra dentro dele. No final, a recepção de uma determinada passagem pode ser, e muitas vezes é, uma mistura de duas coisas: o que realmente lemos na passagem, e o que sabemos Milton está nos desejando ler nela. Mas a menos que os dois sejam mantidos distintos e a menos que, em particular, reconheçamos que, dentro do próprio poema, a apresentação e o comentário podem entrar em conflito, podemos avançar pouco, parece-me, em direção à verdade sobre *Paradise Lost*."

⁸⁷ "Só podem ruínas dar certo descanso / Ao ímpeto voraz de meus projetos. / Trabalharei por seduzir esse ente / Para quem feito foi o inteiro Mundo, / A fim que ele a si próprio se acarrete / Sua perda total e nela envolva, / Como em fêvida enchente inevitável, / Quanto à sua existência se refira; / Com tais estragos minha raiva cevo. / Dos deuses infernais o único eu seja / Que obtenha a glória

É sempre bom ressaltar o cuidado que Milton tem ao representar o antagonismo que Satanás oferece a Deus não de forma maniqueísta mas unicamente como testemunho de sua miséria pessoal e indício do tamanho de sua danação; dessa forma, ele não é algum tipo de adversário igualitário, mas um bufão cujas ações apenas aumentam sua dor. Vendo uma serpente, ele tem a ideia de possuir esse ser bruto para melhor executar seu plano, mesmo que isso seja uma indignidade para sua imagem.

O episódio da queda em si inicia-se com Eva dizendo a Adão que deseja trabalhar no jardim sozinha um dia. Seu esposo pondera que talvez não seja sábio fazer isso visto que eles haviam sido avisados de que um insidioso inimigo estava lhes rondando, mas ela insiste, usando o argumento de que, caso fosse tentada, saberia se defender, e o Inimigo seria mais envergonhado se fosse derrotado por ela, mais fraca, primeiro. Ora, no livro IV Satanás havia tomado a forma de um sapo e sussurrado ao ouvido de Eva, provocando nela um sonho, narrado no livro V, onde ela ouvia uma doce voz louvar-lhe a beleza e dizer que se ela comesse do fruto proibido poderia ser ainda mais feliz. No poema não é endereçado o súbito desejo de independência que Eva apresenta naquele dia específico, mas é possível inferir que a semente de orgulho e ambição plantada por Satanás no durante o sonho tenha finalmente rendido fruto na forma de um desejo independente. A queda de Eva teve um início semelhante à de Satanás: ambos foram tentados pela vontade de quebrar os limites impostos por Deus para si próprios: Satanás, indignado pelo novo regente celeste, quis derrubar Deus e colocar-se em seu lugar; Eva, criada para depender de seu marido e por ele ser protegida, resolve agir por conta própria.

O terceiro capítulo de Gênesis informa que a serpente, a mais astuta das criaturas criadas por Deus, questionou Eva sobre o mandamento de não comer do fruto da árvore que crescia no meio do jardim; Eva confirmou que se comessem do fruto morreriam.

Então a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis. 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. E viu a mulher que aquela árvore era boa para se comer, e agradável aos olhos, e árvore desejável para dar entendimento; tomou do seu fruto, e comeu, e deu também a seu marido, e ele comeu com ela. (Gn 3:4-6)

A narrativa aqui é feita de maneira bem simples, dada a aparente natureza de mito etiológico dos problemas humanos. Como bem indicou Auerbach⁸⁸, a Bíblia por vezes passa por cima de detalhes. Em todo caso, a serpente simplesmente resolveu testar Eva quanto ao fruto interdito. Não há nenhuma explicação quanto às suas razões ou intenções, ou o porquê de a serpente falar, ou alguma consideração sobre quão inusitado é o primeiro casal desobedecer a ordem de seu Criador, dada sob ameaça de morte, em troca de um fruto de boa aparência e de promessas vazias.

Já Milton, amparado pela tradição cristã que tornou essas poucas linhas de um livro antigo no fundamento da explicação mitológica do sofrimento e da necessidade da morte de Jesus para propiciar perdão para os pecadores, trabalha de maneira mais interessante. Satanás, incapaz de sentir alegria que não seja através da destruição maliciosa, estava há algum tempo espreitando Adão e Eva, desejoso de vê-la separada de seu marido, não só por ser o cônjuge mais fraco mas também por ela ser bela e completamente fora de seu alcance. E logo nesse dia a vê sozinha; sob a forma de uma serpente admiravelmente bela e que anda ereta, dirige-lhe palavras de lisonja, proclamando sua beleza, como antes havia feito ao seu ouvido sob a forma de um sapo.

A previsível reação de Eva é a de se espantar ao ver uma serpente falando. A fábula de Milton, mais desejosa de contar uma história bem entrelaçada do que o Gênesis, faz com que a serpente responda porque está tão bela e capaz de falar: por ter comido o fruto proibido. Assim, a serpente deixa de ser apenas uma incitadora, tornando-se a primeira prova de que o fruto não só é seguro como também possui efeitos desejáveis. Tendo comido, a serpente imediatamente passa a ser capaz de pensamentos mais altos:

Thenceforth to speculations high or deep / I turned my thoughts, and
with capacious mind / Considered all things visible in Heaven, / Or

⁸⁸ “Onde estão os dois interlocutores [Deus e Abraão]? Isso não é dito. Mas o leitor sabe muito bem que normalmente não se acham no mesmo lugar terreno, que um deles, Deus, deve vir de algum lugar, deve irromper de alguma altura ou profundidade no terreno, para falar com Abraão. De onde vem ele, de onde se dirige a Abraão? Nada disto é dito. Ele não vem, como Zeus ou Poseidon, das Etiópias, onde se regozijara com um holocausto. Nada se diz, também, da causa que o movera a tentar Abraão tão terrivelmente. Ele não a discutira, como Zeus, com outros deuses, numa assembléia, em ordenado discurso; também não nos é comunicado o que ponderara no seu próprio coração; inesperada e enigmaticamente penetra na cena, chegado de altura ou profundidade desconhecidas e chama: ‘Abraão!’[...] A noção judaica de Deus não é somente causa, mas antes, sintoma do seu particular modo de ver e de representar. Isto fica ainda mais claro, quando nos voltamos para o outro interlocutor, Abraão. Onde está ele? Não o sabemos. [...] Não interessa ao narrador; o leitor não o fica sabendo, e também a ocupação à qual se dedicava, quando Deus o chamou, fica às escuras.” (AUERBACH, 2001, p. 5-6).

Earth, or Middle, all things fair and good. / But all that fair and good in thy divine / Semblance, and in thy beauty's heavenly ray, / United I beheld - no fair to thine / Equivalent or second, which compelled / Me thus, though importune perhaps, to come / And gaze, and worship thee of right declared / Sovran of Creatures, universal Dame⁸⁹. (IX, 602-612)

O discurso de Satanás sob a forma de serpente é apontado por vários comentaristas da obra como um primor da arte retórica; nele será sempre mantido esse tom bajulatório ao se dirigir a Eva que, como Satanás antes dela, teve seu senso vencido pela vaidade. Ao chegarem à Árvore do Conhecimento do Bem e do Mal, Eva informa à Serpente que não pode comer de seu fruto devido ao interdito divino. A resposta da Serpente, embora longa, pode ser transcrita por inteiro devido ao meticuloso esquema dos ataques à confiança em Deus:

O sacred, wise, and wisdom-giving plant, / Mother of science, now I feel thy power / Within me clear, not only to discern / Things in their causes, but to trace the ways / Of highest agents, deemed however wise. / Queen of this Universe, do not believe / Those rigid threats of death; ye shall not die. / How should ye? by the fruit? it gives you life / To knowledge; by the Threatner? look on me, / Me who have touched and tasted, yet both live, / And life more perfect have attained than Fate / Meant me, by venturing higher than my lot. / Shall that be shut to Man, which to the beast / Is open? or will God incense his ire / For such a petty trespass, and not praise / Rather your dauntless virtue, whom the pain / Of death denounced, whatever thing Death be, / Deterred not from achieving what might lead / To happier life, knowledge of good and evil? / Of good, how just? of evil, if what is evil / Be real, why not known, since easier shunned? / God therefore cannot hurt ye, and be just; / Not just, not God; not feared then, nor obeyed: / Your fear itself of death removes the fear. / Why then was this forbid? Why but to awe? / Why but to keep ye low and ignorant, / His worshippers? He knows that in the day / Ye eat thereof your eyes that seem so clear, / Yet are but dim, shall perfectly be then / Opend and cleared, and ye should be as Gods, / Knowing both good and evil as they know. / That ye should be as Gods, since I as Man, / Internal Man, is but proportion meet, / I, of brute human; ye of human, Gods. / So ye shall die perhaps, by putting off / Human, to put on Gods - death to be wished, / Though threatened, which no worse than this can bring. / And what are Gods that Man may not become / As they, participating godlike food? / The Gods are first, and that advantage use / On our belief, that all from them proceeds. / I question it, for this fair Earth I see, / Warmed by the Sun, producing every kind, / Them nothing. If they all things, who enclosed / Knowledge of good and evil in this tree, / That whoso eats thereof, forthwith attains / Wisdom without their leave? and wherein lies / The offence, that Man should thus attain to know? / What can your knowledge hurt him, or this tree / Impart against his will if all be his? / Or is it envy? and can envy dwell in Heav'nly breasts? / These, these and many more / Causes import your need

⁸⁹ “Apliquei desde então a mente minha / Às especulações mais transcendentais: / E com ciência capaz, quanto é visível, / Quanto existe de bom, quanto há de belo / Na Terra contemplei, nos Céus, nos ares; / Mas quanto é bom e belo eu vejo unido / Em ti, de Deus imagem, que refulge / Imersa em luz de divina beleza! / Da imensa Criação obra nenhuma / Pode a ti em beleza comparar-se: Por isso hoje, talvez muito importuna, / Venho admirar-te e adoração fazer-te / Como à senhora que por jus domina / Os viventes do Mundo, o Mundo inteiro.”

of this fair fruit. / Goddess humane, reach, then, and freely taste⁹⁰. (IX, 679-732)

Como alguém que se apercebesse apenas agora, a Serpente, movida pela súbita claridade que o fruto oferece, começa dizendo que Eva não vai morrer se o comer, visto que o fruto oferece conhecimento e que Deus não puniria alguém simplesmente por isso, já que ela, uma humilde Serpente, provou e não está morta, mas consideravelmente melhorada. Afinal, se a árvore é chamada do conhecimento do bem e do mal, qual seria o problema em provar de seu fruto? A fala da Serpente até põe em dúvida coisas como a existência do mal e a morte, já que Eva não conhecia realmente nada disso, faz promessas de uma felicidade ou glória perfeita e, por fim, questiona se o ordenamento divino não é incentivado por algum motivo indigno, como inveja do estado que os humanos alcançarão caso comam livremente desse fruto maravilhoso. Um teólogo não hesitaria em apontar a notável forma como esse discurso insidia Eva, instigando com calma e método a liberação de uma série de pecados, como o orgulho, a vaidade, a falta de confiança em Deus etc.

Forte é também o nível de racionalização da serpente. Ao dar voz a um personagem maléfico, Milton escolhe caracterizá-lo com uma sucessão de sofismos

⁹⁰ “Árvore sacra, manancial da ciência, / Teu poderoso influxo, oh! quanto brilha / Dentro em minha alma que sapiente alcança / Por ela os nexos e as causais de tudo, / As mais profundas leis de quanto existe! / Imperatriz deste orbe, não te assustem / Essas ameaças rígidas de morte; / Tu não tens de morrer. Quem te matará? / Esse fruto? Ele a vida nos outorga / E a ciência para ver quanto ela vale. / O ameaçador? A mim teus olhos lança; / Eu toquei e comi cópia de frutos... / E inda vivo, e mais nobre vida gozo / Do que o destino se propôs a dar-me: / Transpus as metas que me impunha a sorte. / Veda-se aos homens o que é franco aos brutos? / Ou por tão leve transgressão o Eterno / Quererá que se acendam seus furores? / E antes não folgará vendo tão firme / Teu brio audaz, a quem da morte o ameaço / (Seja a morte o que for) não desanima / De ultimar o que pode por-te em gozo / De vida mais feliz onde conheças / O bem e o mal (o bem, para segui-lo; / O mal, a ele existir, para evitá-lo)? / Ser justo Deus e castigar-te disto / Não pode; e não é Deus não sendo justo: / Obediência e temor nem se lhe devem. / Atenta que não passa de um fantasma / Esse medo da morte que te incutem. / E tal proibição que fim conhece? / Que fim, senão em sujeição manter-te, / Ou constituir-te coa maior infâmia / Ignaro adorador de seus caprichos?! / Ele bem sabe que, no dia ovante / Em que dos frutos ambrosiais comeres, / Teus belos olhos, que tão claros julgas / Mas que inda tolda escurecida névoa, / Com luz brilhante se abrirão de todo: / Ficarás desde então igual dos Numes; / O bem e o mal conhecerás como eles. / Que tu alcançarás de Nume a essência, / Como eu a essência interna obtive de homem, / De proporção exata se conclui: / Minha alma de brutal passou a humana, / De humana a tua ficará divina. / Tua morte talvez seja o trocades / Pela essência divina a humana essência: / Então já vês a morte apetecível / Não obstante com ela e ameçarem, / Porque em melhor estado te apresenta. / E os Deuses o que são, para que os homens / Sejam privados a gozar com eles / A quota parte do manjar divino? / De existência anterior gabam-se os Deuses, / E assim avançam que vem deles tudo: / Nossa credulidade abona este erro. / Mas... por que desta mui formosa terra, / Do sol pelos fulgores aquecida, / Vejo tudo nascer, e deles nada? / Se eles fizeram tudo, se esconderam, / Nesta árvore, do bem e mal a ciência, / Porque dela qualquer, sem que eles lho obstem, / Come e a sapiência de repente alcança? / E que ofensa fará contra eles o homem / Que deste modo a ciência, / Que pode transmitir este almo fruto / Deles contra o querer, se tudo é deles? / Mas será isto inveja? E como é crível / Que em peitos celestiais a inveja more? / Estas e outras razões, tão várias, tantas, / Mostram que muito te convém tal fruto: / Colhe-o, dele te farta, o Deusa humana!”.

talvez razoáveis para quem não conhecesse o contexto da fábula. Perguntar-se como Deus poderia se incomodar com o que humanos fazem, ou como deuses podem atuar no mundo se vemos apenas causas naturais, ou ainda que o Criador não seria benevolente se impedisse o desenvolvimento de suas criaturas, ora, questões como essas são flagrantemente falsas para os pares de Milton, mas os filósofos e deístas dos séculos seguintes as tornarão cada vez mais normais. A intelectualidade depois de *Paradise Lost* vive no mundo que a Serpente criou para Eva, um mundo sem fé, onde o homem é incentivado por suas próprias faculdades a sempre tentar objetivos novos, cada vez mais separado de preocupações transcendentais.

O resultado é que Eva, sentindo fome por ser agora meio-dia, e atirada tanto pela fala da Serpente quanto pela boa aparência e cheiro do fruto, o come, considerando antes que uma árvore com um nome como “do conhecimento do bem e do mal” não pode gerar de si algo indesejável, fato suportado pelo testemunho vivo da Serpente. Então come do fruto, alheia ao fato de que nesse exato momento, conforme a crença paulino-agostiniana, a natureza imediatamente se corrompe: “Earth felt the wound, and Nature from her seat sighing through all her Works gave signs of woe, that all was lost” (IX, 782-784), já que para o homem havia sido criado este Universo; assim, quando ele cai, tudo que está sob sua autoridade cai também, e é assim, através do pecado primeiro do casal humano que a mitologia cristã explica toda a dor e sofrimento do mundo.

Milton teve o cuidado de encadear mais pecados ao comer do fruto. Eva imediatamente agradece à Experiência, pois sem ela, sem a ousadia de tentar algo novo, ela continuaria habitando em escuridão. Logo a seguir ela duvida de que os Céus tenham visto o que aconteceu, já que estão distantes demais. Por fim, temendo que Adão tome para si outra esposa, ela se decide a fazer com que seu marido também coma, a fim de com ela estar em qualquer alegria ou desespero. Mesmo sem a existência de um comentário, fica claro que ele espera que seu leitor saiba reconhecer que a obediência à lei divina se sobrepõe à experiência direta, perigosa por induzir a sensação de liberdade em relação aos desígnios divinos para o homem; atrelado a essa sensação vem um pensamento condenado por toda a Bíblia: o de que Deus não sabe ou não se importa com o que acontece na Terra, pelo menos em relação a detalhes e minúcias. *Paradise Lost* é fruto do século XVII, quando a experimentação, principalmente no campo científico, e o livre pensamento

estavam iniciando uma grande jornada que mudaria tudo em política, teologia, filosofia e tecnologia em direções ainda imaginadas; não é o caso de dizer que Milton era contrário a essas coisas, já que fez questão de homenagear Galileo Galilei em seu poema épico e era um ferrenho defensor da liberdade de expressão, além de achar simplesmente tola a pretensão dos governos terrestres de controlar o pensamento dos cidadãos. Contudo, a reação de Eva serve como mais um indício da dissociação desse poema, que, assim como seu século, estava dividido entre as formas tradicionais de pensamento e a nova e ainda informe revolução; a opção é pela tradição, contudo, e o pecado da mãe da humanidade a impele a arrastar Adão junto de si, como se a perda de empatia fosse uma consequência lógica da apatia em relação a Deus.

Waldock, ao comentar sobre a queda de Adão, localiza nela o ponto central do poema, o zênite do tema; contudo, localiza também em outros críticos uma certa dificuldade em estabelecer a verdadeira razão da queda de Adão, e essa dificuldade é perturbadora na medida em que Adão, ao ver Eva diante de si e imediatamente compreender que ela está para ele perdida, deixa muito claro, antes mesmo que ela possa falar qualquer coisa para persuadi-lo, seus motivos em comer do fruto.

How can I live without thee? how forgo / Thy sweet converse and love so
dearly joined, / To live again in these wild woods forlorn? / Should God create
another Eve, and I / Another rib afford, yet loss of thee / Would never from my
heart. No no, I feel / The link of nature draw me: flesh of flesh, / Bone of my
bone thou art, and from thy state / Mine never shall be parted, bliss or woe⁹¹.
(IX, 908-916)

Adão escolhe cair porque ama Eva e não quer viver sem ela; para o leitor moderno tal pensamento é simples de ser aceito, já que desde o romantismo estamos acostumados a ver o ser humano e seus conflitos representados na arte e o sacrifício do amante para padecer ao lado da amada é quase próximo de um lugar comum. No entanto, não parece ser o que Milton tinha em mente: a queda de Adão não deve ter nada de heróica, já que ela é um ato de desobediência a Deus. Ora, anteriormente o poema retratara Satanás como um protagonista de tragédia a despeito de todo um extenso trabalho por parte da voz narrativa e das próprias situações da fábula que desejam lembrar constantemente ao leitor quais devem ser

⁹¹ “Certo, viver sem ti... eu... como posso? / como deixar-me do prazer de ouvir-te, / E do tão terno amor que nos enlaça, / Para outra vez peregrinar sozinho / Por estes broncos e perdidos bosques?! / Se Deus quisesse produzir outra Eva / De outra costela minha, nem destarte / Deixara tua perda um só instante / De lacerar-me o coração saudoso. / Não! não! Sentindo estou que por mim puxam / D Natureza os vínculos sagrados: / Carne e osso és tu da carne e ossos que tenho; / Fugir do teu destino o meu não pode; / Um só bem, um só mal, será o de ambos.”

suas reais (e teologicamente corretas) reações a esse personagem; agora, igualmente, em Adão, o homem apaixonado que voluntariamente abraça uma provável condenação para não abandonar sua esposa, vemos a intensa ansiedade do poema em condenar mais um desobediente. Deus já havia, logo da fuga de Satanás do inferno, previsto que Adão cairia. Mais tarde, quando o Filho desce à Terra para julga-lo, os comportamentos tanto do Juiz quanto do réu são de que a desobediência em questão é injustificável. Deus, mais uma vez, protesta sua inocência:

When first this Tempter crossed the gulf from Hell. / I told ye then he should prevail, and speed / On his bad errand - Man should be seduced / And flattered out of all, believing lies / Against his Maker, no decree of mine / Concurring to necessitate his fall, / Or touch with lightest moment of impulse / His free will, to her own inclining left / In even scale. But fallen he is, and now / What rests but that the mortal sentence pass / On his transgression, Death denounced that day, / Which he presumes already vain and void, / Because not yet inflicted, as he feared, / By some immediate stroke, but soon shall find / Forbearance no acquittance ere day end. / Justice shall not return, as bounty, scorned⁹². (X, 39-54)

É difícil encontrar no discurso divino pesar pela queda de sua criação; dos anjos, sim, menciona-se que estão tristes. Já Deus aproveita a situação para lembrar a corte celeste de que ele já sabia como as coisas se desenrolariam, e que não deu nenhum decreto dizendo que o homem pecaria: foi tudo consequência do livre arbítrio, o que equivale dizer que o homem caiu porque quis, e agora o Pai se preocupa apenas em garantir que a justiça alcance sua criatura, como se saboreasse a ignorância dela quanto às consequências de seu erro. Em momento algum são discutidos os motivos que levaram Adão a escolher pecar. Sentimentos humanos, mesmo os mais nobres, não entram na consideração do ethos do poema, que trata apenas da obediência.

Descido ao Éden para passar julgamento, o Filho e Adão reencenam em *Paradise lost* o diálogo do Gênesis, dessa vez ampliado de maneira a reafirmar a leitura cristã do texto: o Filho age em nome de Deus, questiona Adão já sabendo de sua culpa e apenas desejando uma admissão. Contudo, a admissão feita por Adão

⁹² “Profetizei-os em detalhe exato / Quando esse tentador, a vez primeira, / Vindo do Inferno, atravessou o Caos: / Disse-vos que ele em seu atroz projeto / Prosperaria, alcançaria a palma; / Que, lisonjeado e acreditando enganos, / O homem contra seu Deus seria iluso: / Sucedeu tudo assim. Por meu decreto / Não se fez necessária a queda sua, / Nem seu livre querer foi compelido / De modo algum: senhor de arbítrio próprio, / Pôde muito a seu gosto encaminhar-se. / Pecou: agora que fazer me cumpre / Senão impor-lhe à transgressão a pena / Que é destinada por sentença, a morte / Para o dia da culpa? ele imagina / Fantasma vão a morte que não sente, / Como temia, por um pronto estrago: / Minha paciência, do perdão diversa, / Findará breve, finda antes da noite: / Minha bondade desprezada.”

em nada corresponde aos motivos do canto anterior e se limita a dizer que Eva, de cuja mão não esperava mal algum visto ter sido por Deus dada perfeita, deu-lhe do fruto e ele comeu. A resposta do Filho também ignora qualquer preocupação com os motivos do crime: Was she thy God, that her thou didst obey / Before his voice? Or was she made thy guide, / Superior, or but equal, that to her / Thou didst resign thy manhood, and the place / Wherein God set thee above her made of thee[?]⁹³ (X, 145-149)

O poema considera infame que Adão, feito para ser igual porém superior à Eva, tenha abdicado de sua masculinidade para ser guiado pela palavra de sua mulher. Mais uma vez as estruturas tradicionais de significado são reafirmadas e normalizadas, e nesse jogo entre a tradição ocidental e a austeridade protestante versus a centralidade do indivíduo e de seus sentimentos. E se para o leitor atual é muito fácil se identificar com o Adão do livro IX, o Adão do livro X que mal consegue articular uma defesa coloca-o diante de um problema, descrito por Waldock da seguinte forma.

The conflict here is in us: it is we who are pulled in two ways, who are denied the full-hearted response that a great tragic theme allows and compels. For it is not as if the thesis of the poem were in the slightest degree in doubt. The poem thrusts on us a view, insists on an attitude. The assumptions that Adam is to be condemned is basic: the whole of *Paradise lost* rests on it. Yet, because of the nature of the presentation, we cannot condemn him [...] the poem asks from us, at one and the same time, two incompatible responses. It requires us, not tentatively, not half-heartedly [...] but with the full weight of our minds to believe that Adam did right, and simultaneously requires us with the full weight of our minds to believe that he did wrong. [...] There is no way out. *Paradise lost* cannot take the strain at its centre, it breaks there, the theme is too much for it. [...] If the net effect of all his [Milton's] labour is to justify man's ways against God's ways: well, that was one of the risks, inherent in the venture, that he did not see.⁹⁴ (WALDOCK, 1962, p.55-57)

⁹³ “O Deus que te criou era ela acaso, / Para lhe teres obediência cega / Qual deves a ele só? Era teu guia, / Teu chefe, ou mesmo igual, a quem devesse / Resignar teu ser de homem, teu destino, / Onde Deus te elevou muito além dela [?]”.

⁹⁴ “O conflito aqui está em nós: nós quem somos puxados de duas maneiras, a quem são negadas a resposta plena que um grande tema trágico permite e compele. Pois não é como se a tese do poema estivesse no menor grau de dúvida. O poema nos impõe uma visão, insiste em uma atitude. Os pressupostos de que Adão deve ser condenado são básicos: todo o *Paradise Lost* se assenta sobre isso. No entanto, por causa da natureza da apresentação, não podemos condená-lo [...] o poema nos pede, ao mesmo tempo, duas respostas incompatíveis. Isso nos exige, não tentativamente, não de maneira descompromissada, mas com todo o peso de nossas mentes, acreditar que Adão fez certo e, simultaneamente, exige-nos com todo o peso de nossas mentes acreditar que ele fez errado. [...] Não há saída. *Paradise Lost* não pode suportar a tensão no seu centro, lá ele quebra, o tema é demais para isso. [...] Se o efeito líquido de todo o trabalho de [Milton] para justificar os caminhos do homem perante os caminhos de Deus: bem, esse era um dos riscos, inerentes ao empreendimento, que ele não antecipou.”

Essa é a suposição final de Waldock sobre *Paradise Lost*, a de que o poema exige duas coisas do leitor, uma apreciação teológica e outra, por falta de palavra melhor, humanística⁹⁵. Contudo, é a opinião do autor desta tese que Waldock se equivoca em um ponto: são esparsas as indicações de que uma parte de Milton abraça, nesta obra, as ideias das quais os românticos se apaixonarão. Antes, completando aqui o argumento que se iniciou em outros lugares, *Paradise Lost* é uma obra que transforma em arte a experiência teológica da queda e da salvação da humanidade. Onde ela tenta realmente criar uma teodiceia, os problemas racionais da própria teodiceia acabam entrando no caminho da criação e da apreciação artística, sendo que mesmo um crítico anti-satanista e, na visão de seus pares, francamente moralista e apologético, como C.S. Lewis vê-se obrigado a concordar que o Deus do poema deixa a desejar e que talvez o autor nunca tenha desejado “justify the ways of God”.

Assim, como se explica a tentação de tantos e tão bons críticos em exagerar o aspecto revolucionário de Milton? Uma possível solução para isso seria a seguinte proposta: Milton efetivamente está enformado pela sua religião, da mesma maneira que está pelo pentâmetro iâmbico; é uma fôrma dentro da qual ele desenvolve seu tema, indicando-lhe alguns caminhos porém obscurecendo sua visão para outros. Contudo, quem lê *Paradise Lost* como um poema revolucionário tem certa razão, não porque Milton realmente tivesse planejado Satanás para ser heróico, ou Deus para parecer tirânico; quem se encarregou de fazer isso foi o tempo. A mudança do *zeitgeist* ocorrida durante a época de Milton assegurou que a posteridade muitas vezes não conseguisse enxergar o que o público alvo deveria, fato esse facilitado por *Paradise Lost* estar, se nossa hipótese estiver correta, pela condição limiar de seu autor. As maneiras de representar a interioridade dos personagens haviam, desde Shakespeare, se tornado por demais íntimas para que, ao representar Satanás através de suas próprias falas, haver o distanciamento que desejava criar. O amor de Adão por Eva se aproxima da forma como o Amor era retratado na lírica desde a renascença mais primeva. E, para seu mérito e reconhecimento, Milton representou a Individualidade e o Amor de maneira tão poderosa que sua obra serviu de farol para os românticos, iluminando caminhos que provavelmente o autor não teria escolhido para sua obra.

⁹⁵ o termo aqui está sendo utilizado para representar as visões do que o humano deve ser advindas depois da revolução romântica.

De maneira semelhante, a opção de representar Deus e seu sagrado Filho como personagens com fala, gostos e vontades, impondo discursivamente uma teodiceia que funciona apenas no nível da sensibilidade religiosa e não do discurso argumentativo mais rigoroso, também parece ter gerado leituras indesejáveis em *Paradise Lost*. O Deus de Milton nos comunica muito pouco amor, perdão ou compreensão, sendo suas falas marcadas por um autoritarismo racionalizante que se isenta de qualquer responsabilidade pelo destino de suas criaturas sob o argumento de que elas foram criadas “livres”. Seu autor com certeza cria no direito de Deus ser despótico devido a diferentes graus de hierarquia, mas no mundo liberal que se seguiu ao século XVII a autocracia, mesmo que legítima ou bem intencionada, passou a ser vista com suspeição.

Como foi dito antes, o leitor moderno vive no mundo da serpente. A vitória do cientificismo fez com que muitas das melhores cabeças passassem a considerar a crença como algo obsoleto se não tiver sido peneirada pela razão. O advento do individualismo e do liberalismo transformaram de tal forma a mente das pessoas que qualquer um que se debruce sobre *Paradise Lost* precisa lê-lo, como também foi dito acima, como quem toca piano, uma mão responsável pelos significados que foram, outra por aqueles hão de ser.

Milton escreveu mais duas grandes obras depois de *Paradise Lost*, ambas também de temática bíblica. No épico até agora discutido ele intenta criar um poema cósmico que una a origem do universo e seu fim através do seu sentido último, a vitória de Deus sobre o Mal; mas nas outras duas seu escopo é menor e mais íntimo. *Paradise Regained* é uma celebração bem mais singela da vitória de Cristo sobre Satanás, ao passo que em *Samson Agonistes* a forma épica é abandonada em troca de uma peça teatral feita para ser lida. Nela, Sansão, cegado pelos filisteus, enfrenta sua situação desesperadora e ora por um último momento de força para vingar-se dos seus captores, indicando que ao poeta não interessa mais, ao menos literariamente, no mal enquanto problema racional. Sansão é a vítima do mal, atônita perante sua enormidade, implorando por um alento.

Há, em *Samson Agonistes*, uma atitude perante o mal muito mais semelhante à de Jó do que a de Deuteronômio, mostrando que quaisquer ideias teodiceicas que sejam encontradas em *Paradise Lost* referem-se à obra, e não ao poeta, muito maior do que uma mera teologia que ele subscreva. Com isso, encerra-se o capítulo sobre

Milton, no qual foi amplamente demonstrado que *Paradise Lost* não só guarda como é o fruto de diversas tradições bem como das transformações da época. Dito de outra forma, este épico miltoniano cristaliza, em um marcante trabalho literário, todas as principais ideias que o cristianismo tem sobre o papel de Deus em relação ao mal, embora, para melhor fazê-lo, dê voz ao antagonista divino, uma voz que representa o século XVII e os que virão depois, uma voz de rebeldia, de questionamento das verdades sagradas, de liberdade individual portadora de sentimentos e razões até então proibidos. Milton foi uma das expressões mais bem acabadas da literatura cristã e, paradoxalmente, um dos primeiros archotes a iluminar o caminho da era laica que viria após ele, era que perdura até os dias de hoje e que produziu diversas obras contestadoras, entre as quais o assunto do próximo capítulo desta tese, *Evangelho segundo Jesus Cristo*.

4. O NADIR: O EVANGELHO SEGUNDO JESUS CRISTO

O conflito entre as criaturas e seu criador é apresentado em *Paradise Lost* como uma história da origem e natureza do mal, já que o Criador é perfeito, cabendo, por consequência lógica, às suas criaturas toda a culpa pela situação deplorável que se encontram. Como Deus está no comando de tudo, também o destino das criaturas depende inteiramente de seu beneplácito, mesmo que estas estejam livres para agir. Vemos isso em Satanás seduzido por seu próprio poder, derrotado e condenado a uma prisão da qual escapa com relativa facilidade. Vemos também na queda do casal primitivo, tentado pelo Acusador, que se utilizou da vaidade de Eva e da uxoriidade de Adão. Por fim, o poema termina delineando profeticamente a história da humanidade, perdida e sem Deus, até que o enviado do próprio Deus a salve de sua multidão de pecados. Em todos os casos, as ações das criaturas livres são usadas por seu Criador para seus próprios fins, resultando que qualquer desafio à autoridade divina é risível, e os conflitos criados de tais temas são escatológicos e amplos. Sentimentos mais pessoais existem no poema, sendo notáveis e tocantes, mas sempre subordinados ao direcionamento mais teológico escolhido por Milton.

Ora, com o passar do tempo essa dinâmica entre criador e criatura foi sendo alterada de acordo com as necessidades da sociedade na qual a literatura era feita. Antes de partir para o caso específico de *Evangelho segundo Jesus Cristo* esta tese apresenta alguns exemplos anteriores de relações semelhantes, exemplos este de forma alguma exaustivos. A ideia aqui é apenas enumerar algumas diferentes formas de dinâmica entre criador e criatura, que podem ser expandidas e comparadas às obras principais desta tese no futuro.

A primeira delas é o romance *Frankenstein or The Modern Prometheus*, publicado por Mary Shelley em 1818. É conhecido o interesse que Milton despertou nos românticos, e *Frankenstein* inclusive inicia-se com uma citação de *Paradise Lost*: “Did I request thee, Maker, from my clay to mould me Man, did I solicit thee from darkness to promote me?” (X, 743-745), onde Adão pergunta ao seu criador sobre a justiça de haver sido criado passível de falha e sofrimento. De fato, um ente

criado, dentro do mito cristão, é alguém convidado a uma aposta onde há muito em jogo, mas que não tem a oportunidade de dizer não. Em Milton há essa acusação, mas ela não é problematizada, visto que Deus em seu poema épico criou e cercou suas criaturas de tudo que elas precisam para sua felicidade; se elas caem, é por sua própria obra, e sinal de sua própria ingratidão. Mary Shelley resolveu abordar a questão de outra forma, perguntando-se qual seria a dinâmica da relação entre criador e criatura se o criador não fosse potente nem para garantir a felicidade de sua criatura nem para impedir que ela causasse dano a quem quer que seja.

Na novela, Victor Frankenstein é um jovem e ambicioso cientista que consegue descobrir o segredo da reanimação de corpos e, assim, traz à vida um novo ser, mais forte e mais inteligente do que os homens, porém fisicamente deformado. Chocado pela monstruosidade que gerou, abandona seu “monstro” espantado, e este cresce ressentido de ser o único de sua espécie e não possuir lugar entre os homens, visto que sua aparência provoca temor e ojeriza a todos que encontra. O monstro volta, então, seu ódio a Frankenstein, seu criador que o abandonou num mundo hostil, e o persegue, assassinando pessoas próximas a ele e prometendo que só parará de causar o mal se lhe for criada uma esposa, alguém que seja igual a ele e que lhe mitigue a tristeza de ser sozinho.

O conflito central da obra, portanto, gira em torno de um criador perseguido, ao mesmo tempo, pela sua criatura, que é uma ameaça para ele e para aqueles a quem ele ama, e sua própria consciência, que o acusa de ter sido leviano para com sua criatura, condenando-a a uma existência intolerável e solitária. Sua homologia com Milton traz a luz como a representação do Deus de *Paradise Lost* está indecisa entre um Deus absolutamente etéreo cujos caminhos são incognoscíveis e um que realmente age como personagem, para o que ele precisaria de defeitos. *Frankenstein* marca as preocupações de seu tempo; escrito em pleno romantismo inglês e durante uma época de queda da autoridade real e de virtual inexistência dos debates teológicos que chacoalharam os séculos XVI e XVII, o que está em primazia são as emoções humanas, o que elas significam para nós e como lidar com elas.

Mais avançado no século XIX encontra-se outra história que esta tese gostaria de comentar, dessa vez uma ópera. A quadrilogia *Der Ring des Nibelungen*, de Richard Wagner, mais especificamente a segunda ópera, *Die Walküre*. Durante a

quadrilogia há uma teogonia que leva dos inícios do Valhala até seu fim, em que o destino dos deuses está ligado ao anel mágico de Alberich. Na segunda ópera há, nos moldes do épico clássico, uma dupla camada, uma que se passa no âmbito humano e outra no âmbito divino, sendo que a última influencia a primeira. Contudo, no libreto de Wagner o mundo humano tem uma influência bem mais vasta nos destinos divinos do que em Homero ou Virgílio, e muito menos no mito cristão. Wotan, o rei dos deuses, comissionou a construção de seu palácio aos gigantes, mas como pagamento deu o ouro e o anel mágicos que havia roubado de Alberich, o rei dos anões nibelungos; o anel vinha com uma maldição de que quem quer que o possuísse morreria até que ele retornasse àquele que o forjou; os poderes do anel não são bem explicados ao longo da quadrilogia, mas na segunda cena do segundo ato, Wotan, ao conversar com sua filha Brunhilde sobre seus temores, revela sua grande preocupação com o fato de que se Alberich recuperar seu anel as hostes de heróis poderiam passar para ele, e então seria o fim dos deuses.

Contudo, Wotan não pode retirar o anel de Fafner, o gigante transformado em dragão que guarda os tesouros do nibelungo, porque ele próprio foi quem deu o anel como pagamento pela construção de Valhala – sendo o deus que protege os contratos e juramentos, ele próprio não pode quebrar um. A única forma de conseguir o anel antes de Alberich seria se um herói que ele nunca ajudou nem voluntariamente incitou de alguma forma tomasse o anel e, por sua própria vontade, o entregasse ao rio Reno, de onde o ouro do qual foi forjado veio em primeiro lugar. Wotan teve um filho humano, Siegmund, que esperava ser seu tão sonhado herói; contudo, Siegmund empunha uma espada dada pelo próprio Wotan, que várias vezes o incitou à batalha. Assim, para cumprir os desejos de sua mulher ciumenta do filho fora do casamento, Wotan declara que Siegmund irá perder sua próxima batalha e ser morto.

Tal decisão o coloca na situação difícil de ver aquele em quem havia depositado as esperanças de impedir a vitória final de Alberich ser morto por seu próprio decreto. É uma situação um tanto análoga ao mistério da morte vicária de Cristo, com uma diferença fundamental: o Deus cristão é essencialmente intocável, e enviar seu filho para a Terra afim de morrer pelos homens é um ato de graça que não lhe custa nada, já que sabe de antemão que Jesus retornará dos mortos

vitorioso. Já Wotan, conforme desenhado no libreto e música de Wagner, está preso por regras das quais não pode fugir, e essa prisão obriga-o a sentar e observar o curso dos acontecimentos que hão de vir, e que provavelmente causarão o fim de tudo aquilo que lutou para preservar e de si próprio.

Ao optar pela mitologia pagã germânica Wagner faz uma escolha dentro de seu tempo. Os estudos de religiões comparadas, do folclore e dos textos sagrados de diversos povos conheceu um forte início no século XIX, que, somado ao crescimento da ciência e arqueologia, fez com que muitos passassem a ver o cristianismo não mais como a verdade eterna e salvífica, mas como uma mitologia entre tantas. Assim, nos países germânicos houve um crescente interesse por suas próprias mitologias pagãs, cujo cultivo parece estar ligado à valorização do local. Com *Der Ring des Nibelungen* Wagner cria significação não apenas na experiência dramática dos personagens ali representados, mas numa ideia de nacionalidade localizada em heróis de cujas ações até os próprios deuses dependem.

Nas décadas de trinta e quarenta do século vinte um clube de escritores, denominado the Inklings, reunia-se regularmente para discutir assuntos como a necessidade de ficção e fantasia no mundo contemporâneo. Entre eles estava J. R. R. Tolkien, o autor de alguns dos livros mais lidos na atualidade. Tolkien, inspirado pela quadrilogia de Wagner, também criou sua própria mitologia, mas com uma diferença notável; se nas óperas de Wagner a mitologia serve primariamente à intensificação do drama das personagens, no caso das obras de Tolkien a mitologia foi preparada de tal forma que o universo ficcional pudesse ser não apenas a ambientação de suas histórias mas uma entidade a ser apreciada, cuja natureza e transformação ao longo das narrativas são fundamentais para o entendimento e significância das mesmas. Em outras palavras, um personagem.

Embora em suas duas obras mais conhecidas, *The Hobbit* e a trilogia *The Lord of the Rings*, as referências à história da Terra Média, como é conhecido seu universo, sejam mais esparsas, Tolkien não deixou de escrever relatos teogônicos reunidos postumamente na obra *The Silmarilion*. Ali, é detalhada a curiosa mitologia da Terra Média, que mistura elementos cristãos (Tolkien era um devoto católico) e pagãos na tentativa de chegar a uma narrativa coesa sobre como o mundo começou e o que aconteceu para que ele chegasse ao ponto em que está no momento. O

criador, Eru, o Único, criou Arda, a Terra, a partir da canção de alguns dos seus mais poderosos anuir, algo semelhante aos anjos do cristianismo. Um dos mais poderosos dentre eles, Melkor, tentou cantar também, mas de maneira dissonante, e Eru compôs duas melodias para apagar a dissonância: a primeira deu origem aos elfos, seres imortais cujo destino está ligado à Arda para sempre, e a segunda aos homens, que receberam o estranho dom de saírem de Arda depois da morte. Por fim, Eru trouxe à vida tudo que seus anuir cantaram nesse planeta, e os quinze principais dentre eles foram habitar Arda, funcionando como o panteão principal da terra de Tolkien, e cercado por ajudantes, os maiar.

Estes Valar, ou poderes da terra, foram antagonizados por Melkor, que, invejoso de seus irmãos, seduziu alguns maiar para seu serviço e tentou por vezes atrapalhar o trabalho deles, chegando mesmo ao ponto de torturar e perverter seres vivos para transforma-los à sua vontade, já que apenas Eru é capaz de criar vida. Todas as coisas naturalmente más na Terra Média, como Orcs, Balrogs, Dragões, a assimetria dos continentes etc são explicados como obras de Melkor em sua batalha contra os Valar; contudo, numa escatologia similar à cristã, há a esperança de que o futuro provará que a rebeldia de Melkor era apenas parte do Plano de Eru para sua criação.

Em Tolkien o mito básico é o cristão: um anjo rebelde estraga a criação divina, e contra ele e seus rebentos os anjos, homens e elfos fieis devem se unir em armas. Contudo, essa guerra cósmica é descrita do ponto de vista de seus combatentes, daqueles que não sabem o que lhes vai acontecer no futuro, vivendo em estado de sítio, temendo ataques e planejando outros, comemorando vitórias e lamentando derrotas que lançam gerações no poder das trevas. No mito tolkeniano um cristianismo é modificado de forma a melhor servir ao gênero da aventura, possibilitando batalhas épicas, incertezas, traições e reviravoltas.

Ainda falando das histórias da fantasia de massas, pode-se mencionar ainda a série de quadrinhos *Sandman*, escrita por Neil Gaiman, em cujos arcos é tecida a geografia de um Universo povoado por vários entes da imaginação tanto pessoal quanto cultural. Em um deles, Dream, um dos “eternals”, precisa descer ao inferno a fim de salvar alguém. Ao chegar lá, depara-se com um Inferno vazio exceto por Lúcifer, que informa te-lo esvaziado e desistido de ser seu rei, estando cansado de presidir durante bilhões de anos sobre uma incontável hoste de demônios em eterna

guerra uns contra os outros. A maioria desses demônios não era anjos que caíram junto com Lúcifer na época de sua rebelião sagrada, mas apenas criaturas perdidas de seus próprios planos que encontraram seu caminho até ali, onde, por dez bilhões de anos, tiveram suas intrigas e pequenas guerras de poder alimentadas por Lúcifer.

As almas atormentadas vão parar no inferno por acreditarem ter transgredido contra aquilo que criam ser o certo, e elas desejam, numa sanha masoquista, ser punidas como pagamento por seus crimes, sendo que os demônios que as punem apenas aquiescem aos seus desejos. Os humanos, adoram culpar Satanás pelos seus próprios erros, embora ele diga que nunca induziu ninguém a nada, e nem tem nada a fazer com a alma de ninguém. Por fim, Lúcifer tranca os Infernos vazios e os entrega a Dream, que imediatamente começa a receber a visita de deuses dos mais diversos panteões, além de outros tipos de entidades, todos desejando usar os vastos campos do Inferno para seus próprios interesses, ou pelo menos impedir que outros os usem para o mesmo fim.

Entre os visitantes estão Remiel, anjo que preside sobre aqueles que se levantam, e Duma, o anjo do silêncio, enviados pelo Criador para observar. Após Dream ter recebido todos os solicitantes, recebe também a eles, que recebem uma mensagem do Criador: o Inferno não pode ficar vazio, já que ele existe para ser um complemento dos Céus; um não pode existir sem o outro, e somente um faz com que o outro possua verdadeiro sentido, representando ambos a punição e a recompensa, a esperança e o desespero. Também recebe uma outra revelação chocante: nem Remiel nem Duma poderão retornar à “Cidade Prateada”, visto que o Criador ordenou que eles tomassem o Inferno para si e o regessem em seu nome. A princípio Remiel se espanta com a injustiça, já que sente estar sendo punido sem que nada tivesse feito de errado, mas por fim ele e seu companheiro aceitam a incumbência e recebem de Dream a chave.

No Inferno, contudo, Remiel ordena aos demônios que punam os danados não mais pela tortura sem sentido, mas para que eles se redimam e se tornem pessoas melhores. Ironicamente, uma das almas afligidas grita que de alguma forma essa mudança torna tudo ainda pior, mas o novo Regente do Inferno não se preocupa com isso, convencido de que a mudança foi para o bem, que é bom que haja um lugar de tormento e purgação, já que foi isso que Deus desejou. Nesse arco de *Sandman* Gaiman foca menos no desenvolvimento do seu universo e mais em

uma história que revela sua geografia e a etiologia da mesma. Escrevendo no fim do século XX, de fato quase contemporâneo de *Evangelho segundo Jesus Cristo*, ambas as obras se utilizam da teologia cristã para questionar os limites entre ficção e realidade, algo comum à literatura da segunda metade do século.

Com esses exemplos pretende-se aqui demonstrar o quão rica e inventiva pode ser a ficcionalização da relação entre o criador e sua criatura. Ela carrega inerentemente em si questionamentos sobre a própria natureza do universo, sobre a existência do homem, sobre a alegria e a dor, e a maneira como essas perguntas são feitas e respondidas revela muito a respeito da ideologia oculta da obra e de seu lugar na época em que foi escrita e na história da literatura como um todo. O grande poema épico de Milton, que por seus vários méritos continuará a ter sua voz ouvida por ainda muito tempo, não enfrentou os diversos paradoxos que sua narrativa cria, advindos da própria teodiceia que ele usa: Deus é sumamente bom, criou o mundo perfeitamente e se suas criaturas se desviam, a culpa é delas mesmas.

Paradise Lost desenvolveu as personagens Satanás, Adão e Eva de maneira próxima do que no futuro se faria em literatura, embora com algumas amarras devidas à intenção homilética do poema. Contudo, a decisão de transformar Deus em personagem, em vez de uma numinosidade indizível como n'A *Divina Comédia*, é onde mais se vê a teologia agindo antes da literatura. Vindo de uma era anterior, este épico não possui o criador arrependido de *Frankenstein*, pois Deus não pode se arrepender, nem que teme o futuro como em *Die Walküre*, pois Deus é Onipotente, nem é ausente de sua criação como em *Silmarillion*, pois cabe aos homens nunca duvidar da Providência, nem ainda é a vontade fria de *Sandman* que deseja a existência do mal para contrabalançar o bem e dar-lhe sentido, pois Deus é Amor. Em *Paradise Lost* podemos apreciar as tensões lógicas e emocionais do cristianismo em seu ápice, irresolutas, indomadas, dobrando a voz poética às suas exigências. Para seu contraponto, esta tese oferecerá, no presente capítulo, uma análise de problema semelhante em outra obra que também trata da relação entre criador e criatura, escrita, contudo, sob a ótica do ateísmo, e, portanto, gozando da presunção de estar livre das amarras da teodicéia cristã. É ela *O evangelho segundo Jesus Cristo*, de José Saramago.

José Saramago (1922-2010) foi um expoente da moderna literatura portuguesa, sendo o primeiro escritor dessa língua a ganhar o Nobel. Vindo de uma

família aldeã pouco instruída, Saramago parece ter uma visão idílica deles, principalmente de seus avós. Aguilera vê nas descrições que Saramago faz de sua infância o delineamento de uma “aldeia por excelência”, representante da “pobreza e da dignidade rigorosa, a negação do artifício, a despesa da melhor memória, o espaço emocional e físico devorado pelo calendário e pelas suas lacerações” (AGUILERA, 2010, p. 23). Em suas crônicas, Saramago se refere a sua avó com orgulho como alguém possuidora de um raio de légua e meia, para quem “Vietname” é apenas uma palavra bárbara, não condizente com sua inteligência e vida ancestral. Durante seu discurso de aceitação do prêmio nobel, realizou um encômio ao seu avô:

O homem mais sábio que conheci em toda a minha vida não sabia ler nem escrever. Às quatro da madrugada, quando a promessa de um novo dia ainda vinha em terras de França, levantava-se da enxerga e saía para o campo, levando ao pasto a meia dúzia de porcas de cuja fertilidade se alimentavam ele e a mulher. Viviam desta escassez os meus avós maternos, da pequena criação de porcos que, depois do desmame, eram vendidos aos vizinhos da aldeia. Azinhaga de seu nome, na província do Ribatejo. Chamavam-se Jerónimo Melrinho e Josefa Caixinha esses avós, e eram analfabetos um e outro. No Inverno, quando o frio da noite apertava ao ponto de a água dos cântaros gelar dentro da casa, iam buscar às pocilgas os bácoros mais débeis e levavam-nos para a sua cama. Debaixo das mantas grosseiras, o calor dos humanos livrava os animaizinhos do enregelamento e salvava-os de uma morte certa. Ainda que fossem gente de bom carácter, não era por primores de alma compassiva que os dois velhos assim procediam: o que os preocupava, sem sentimentalismos nem retóricas, era proteger o seu ganha-pão, com a naturalidade de quem, para manter a vida, não aprendeu a pensar mais do que o indispensável⁹⁶.

Outra informação biográfica relevante para a construção da personagem Saramago é o seu autodidatismo, suas leituras formativas feitas em bibliotecas públicas que davam sentido novo ao mundo. Dessas duas informações depreende-se que Saramago construiu para si, ou que dele foi construída, a ideia de um garoto pobre a quem o poder da literatura alçou aos altos da intelectualidade portuguesa. Iniciando sua carreira como jornalista, em literatura fez algumas incursões pela poesia e crônica antes de, nos anos oitenta e já com idade avançada, entrar no gênero que o sagraria, o romance.

Os romances de Saramago são bastante *sui generis*, dominados por um narrador heterodiegético onisciente que interrompe constantemente a narração para aprofundar um determinado ponto. Também é notável sua linguagem, por vezes descrita como barroca, onde períodos e parágrafos longos, sempre intercalados por

⁹⁶ Disponível em http://www.citi.pt/cultura/literatura/romance/saramago/est_dis2.html, acessado em 03/05/2012.

frases de efeito curtas, serpenteiam por várias digressões que demonstram apreço pelos paradoxos da língua e consternação pelos da sociedade. Venâncio (2000) possui um pequeno artigo no qual discute as primeiras reações da crítica à obra de Saramago, geralmente laudatórias, embora possa-se achar vozes que criam ser algumas das características do autor enganos, lamentando a entrega à reflexão especulativa ou o “doloroso fracasso do narrador” que produz “efeitos retóricos mais ou menos fáceis”.

No entanto, as obras de Saramago de maneira geral gozam de considerável prestígio junto à crítica, que nela vê um exemplo perfeito de atuais correntes literárias contemporâneas, como o pós-modernismo, o novo romance histórico e o realismo fantástico, e também junto ao público, recebendo altas tiragens e sendo adaptada para o cinema estrelando atores de renome internacional. Seus romances costumam ser agrupados em duas fases, denominadas pelo próprio autor de fase da estátua e fase da pedra. A primeira é localizada nos anos oitenta, quando Portugal retornou de seu longo mergulho no fascismo salazarista e, após a perda de suas colônias, tentava construir uma nova identidade para si⁹⁷. Esses romances, em sua maioria um forte pendor para a narrativa histórica, e mesmo quando não, como é o caso de *Levantado do Chão* e *A Jangada de Pedra*, ainda assim há um esforço em entender o lugar dos portugueses, cuja existência e destino são questionados e, através da ficção, reinventados.

Em 1991 Saramago publicou um romance que não girava em torno dos portugueses e sua busca por uma nova identidade, mas antes revia a vida de Jesus Cristo: trata-se, é claro, de *Evangelho segundo Jesus Cristo*. Alguns setores mais conservadores do país reagiram negativamente, incluindo o arcebispo de Braga, que “proferiu uma homilia destemperada contra o ‘escritor português, ateu confesso e comunista impenitente’ que teria feito um ‘livro blasfemo’, desrespeitando a

⁹⁷ A esse respeito, confira-se o seguinte parágrafo: “Mas Portugal encontra-se, em 74/75, numa situação nova e, consciente ou inconscientemente, à procura de uma imagem, à procura de um mito cultural, de uma referência que se possa de algum modo substituir às referências carismáticas do antigo sistema. E como sabem, numa primeira fase há uma tentativa de algum modo de construir um sistema de referências culturais, ou de mitos, que venham substituir aqueles que eram as características de um regime que funciona em função das referências Deus, Pátria, Família, mas que era sobretudo um regime que tinha instituído Portugal como um país de missão ecuménica própria que se traduzia no seu espaço imperial. De repente, com o espaço imperial desaparecido, os portugueses sentem, consciente ou inconscientemente, a necessidade de reatualizar a sua própria imagem de Portugal”. (LOURENÇO, 1986, p. 30).

identidade do povo português” (LOPES, 2010,p. 124). Mais surpreendente, contudo, foi quando um órgão do governo praticou um ato de censura. Segundo sua biografia

Com efeito, tal anomalia surgiu inesperadamente pela decisão da Secretaria de Estado da Cultura de suprimir *O Evangelho segundo Jesus Cristo* de uma lista de livros propostos por instituições culturais como o PEN Club Português e a Seção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos Literários para o Prêmio Literário Europeu, criado havia pouco pela própria CEE. O principal agente dessa exclusão foi o subsecretário Sousa Lara, que a justificou por ser a obra “profundamente polêmica, pois ataca princípios que têm a ver com o patrimônio religioso dos cristãos e, portanto, longe de unir os Portugueses, desunia-os naquilo que é seu patrimônio espiritual”. (LOPES, 2010, p. 126)

A isso seguiu-se uma prolongada polêmica de repercussões internacionais, por vezes comparada à publicação dos *Versos Satânicos* alguns anos antes. Cansado, Saramago e sua esposa foram viver em Lanzarote, nas Ilhas Canárias, onde cria ter encontrado uma nova Azinhaga. Também é a partir daí que seus romances entram na sua segunda fase, a da pedra; antes a ambientação de sua obra era fundeada em larga pesquisa histórica, em lugares bem determinados que por vezes adquirem um papel simbólico na narrativa (por exemplo o convento de Maфра ou a estátua de Adamastor), com personagens mais convencionais. Contudo, na fase da pedra o romance comum dá lugar ao alegórico, que se passa em grande cidades genéricas e tão sem nome quanto os próprios personagens, por vezes referidos como “o diretor da conservatória” ou “a mulher de óculos escuros”. Saramago deixa de se preocupar com alguns humanos e se volta para a questão maior de o que é ser um humano. Seus últimos dois romances, porém, *A viagem do elefante* e *Caim*, abandonam esse padrão para voltar para o romance histórico e para o de inspiração religiosa, respectivamente.

Parte-se aqui da seguinte hipótese de trabalho: a obra de Saramago é tomada pelo tema da violência e da injustiça. Em vários de seus principais romances a violência e a injustiça são analisadas na condição de um mistério inerente à experiência humana, embora o autor nunca deixe de denunciá-la quando tem oportunidade, ainda que através da ironia. Antes, portanto, de verificar como essa opressão se desenvolve no contexto religioso de EJC, a intenção inicial, esta tese fará um pequeno percurso por outras obras do autor.

Memorial do Convento inicia-se contando como foi concebido a idéia de construir o que é hoje o Palácio de Maфра, concebido originalmente como um convento construído pelo rei Dom João V para pagar uma promessa que havia feito caso sua mulher, dona Maria Ana da Áustria, engravidasse; contudo, a Igreja já

sabia que a rainha estava grávida graças a sua confissão, e usa o falso milagre para ganhar um novo e majestoso convento para a ordem dos franciscanos. A corte real, sede de um poder absoluto sobre a vida de seus súditos, é caracterizada por uma marcante ausência de sinais de familiaridade entre seus membros face a pompa e a indiferença, que por vezes resulta em crueldade. O rei dom João V se diverte montando, diante dos atendentes do palácio, uma réplica da basílica de São Pedro, enquanto seu irmão pratica tiro ao alvo nos trabalhadores do porto. A Igreja trabalha apenas para seus próprios fins vãos, exemplificados pelo recém nomeado cardeal que se olha ao espelho continuamente para admirar o chapéu cardinalício, ou pelos padres que usam de sua posição para cometer assédio sexual. Enquanto isso, a vida das mulheres é ser usada como moeda de troca, como no caso da princesa que foi enviada a se casar com o rei da Espanha, ou da rainha, considerada pouco além do seu papel de útero real.

A vida das pessoas comuns é afetada de maneira trágica por esse poder. Como exemplo disso pode-se apresentar a construção do convento faraônico por motivos fúteis, que em dado momento teve quarenta mil pessoas trabalhando forçadamente e vigiadas por sete mil soldados, bem como a não menos fútil Guerra da Sucessão Espanhola, onde o protagonista perdeu a mão, e a ignorância da inquisição, que levou a mãe da protagonista e acaba por dar cabo ao casal. Esses são apenas algumas das várias pequenas violências que as pessoas submetem umas às outras enquanto buscam seus fins egoístas, ou, alternativamente, fogem das ameaças daqueles que os dominam. Contra tudo isso, encontra-se o casal protagonista, Baltasar e Blimunda, e o padre Bartolomeu Lourenço de Gusmão, que, a princípio unidos para realizar a tarefa de recolher as vontades das pessoas para construir uma máquina voadora, mantêm-se, através da afeição que sentem uns pelos outros, como uma ilha no meio do mar de violência que são as relações humanas.

Essa ideia retorna numa apresentação mais gráfica em *Ensaio sobre a cegueira*, onde a repentina epidemia de uma cegueira branca, na qual o afetado passa a enxergar tudo dessa cor, como se estivesse “nadando num mar de leite”, é usada para pesquisar o ser humano sem o controle do Estado. Se *Memorial do convento* e tantos outros romances de Saramago se interessam, mesmo que não sendo o foco do enredo, pelas relações de poder, seus efeitos desumanizantes e as

formas de resistência que a ela podem ser antepostas, em *Ensaio sobre a cegueira* algo está diferente, visto que o romance põe-se a imaginar o que aconteceria caso se eclipsassem as formas institucionais de poder. Longe de se apegar a um entendimento ingênuo da natureza humana, onde instituições corromperiam um homem fundamentalmente bom, esse livro permite apreciar a espécie humana em toda sua fragilidade, sua capacidade de causar sofrimento e proteger e amar.

Nessa narrativa pungente observa-se que o mundo literário criado por Saramago é um de constante violência entre pares, onde o poder apenas organiza e confirma alguns tipos de opressão, vindicando seus perpetradores e liberando-os da responsabilidade de ponderar suas ações. Qualquer tipo de resistência dentro de tamanha calamidade passa por pequenos gestos, pelo amor a entes queridos e pela esperança de construir algo melhor.

Ainda dentro dessa mesma ideologia, embora um pouco menos óbvio, é o romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, onde o heterônimo pessoano da contemplação, é atirado na Lisboa salazarista de 1935/36 e começa a ter de viver uma vida “real”. Sem saber ao certo por que está visitando Lisboa um mês após a morte de Fernando Pessoa, Ricardo Reis precisa, durante o período que vai estar lá, fazer pequenas coisas cotidianas: procurar um hotel, depois montar uma casa, procurar um emprego, visitar o cemitério, gerenciar seu caso com uma criada de hotel ironicamente chamada Lúcia ao mesmo tempo que tenta um compromisso sério com uma moça de família, Marcenda, sobre quem sabe muito pouco.

Sem saber como lidar com essa cidade labiríntica que se lhe apresenta, Reis pondera sobre todos os dissabores e dificuldades da vida que para ele são apenas aborrecimentos, como sua chamada à polícia, da qual resulta algo que pode ou não ser uma espreita policial, e as pequenas, grandes ou antevistas tragédias que se anunciam, como a Segunda Guerra Mundial, a Guerra Civil Espanhola, a revolta dos marinheiros, as peregrinações populares à Fátima, o fascismo decadente português, os desastres naturais causados pela chuva e até mesmo uma cadela que come os filhotes; é como se Ricardo Reis finalmente contemplasse a vida pelo que ela é, não pelo que seus gostos arcadizantes querem ver, e se depara com um labirinto, com um mistério indecifrável, que o petrifica aos poucos até não ver solução senão sair do mundo junto do fantasma de Fernando Pessoa.

Por essa pequena e apressada amostragem dos romances de Saramago é possível perceber que suas obras desenham uma cosmogonia muito mais nuançada do que as duas discutidas em capítulos prévios, a saber, a judaico-cristã tradicional e a miltoniana, fato completamente entendível, já que a primeira precisava estabelecer uma religião ecumênica e a segunda sobre si trouxe a responsabilidade de transformar suas tradições religiosas em um poema épico. Não é de forma alguma intenção desta tese apresentar os dois primeiros casos em uma luz menos favorável do que o presente, já que todos os três devem ser considerados dentro de sua própria cultura e especificidades. O caso da cosmogonia saramaguiana e da sua correspondente teodiceia em EJC será, aqui, retratado da maneira mais distanciada possível, lembrando sempre o quão dificultoso, talvez até mesmo utópico, é o ideal do distanciamento do discurso.

EJC possui duas epígrafes: a primeira advinda do Evangelho segundo Lucas, onde o próprio evangelista admite que muitos antes dele já haviam narrado a vida e paixão de Jesus e que ele, depois de ter tudo investigado, resolveu transmitir sua súpula por escrito. A segunda, mais lacônica, cita as palavras ditas por Pilatos ao proclamar Jesus o rei dos Judeus: *quod scripsi, scripsi* - o que escrevi, escrevi. Tal sentença foi dita após alguns judeus criticarem-no, dizendo que melhor do que escrever que ele era o rei dos judeus era deixar claro que tal título não lhe pertencia, mas apenas era autoproclamado.

A resposta lacônica, talvez impaciente, dada por Pilatos guarda uma certa semelhança com EJC: Saramago, sendo notório ateu a se aventurar a contar a vida de Cristo, tenha optado por manter Deus e o Diabo em sua narrativa, embora de maneira bastante distorcida. A primeira citação, contudo, aponta para um fato fundacional do cristianismo: a ausência de uma narrativa única ou original. Já os próprios evangelhos canônicos, selecionados pela tradição hegemônica cristã, apresentaram variações entre si, por vezes significativas; quando se leva em consideração os livros ditos apócrifos e as várias confissões e, posteriormente, obras literárias que versam sobre o assunto surgidas através da história, a vida de Jesus e os sentidos a ela dado se tornam um excelente exemplo da natureza compósita e difusa dos mitos.

Desde o título, que já demonstra estar agudamente consciente dos problemas que a pós-modernidade trouxe ao hermeneuta. As igrejas cristãs sempre

reconheceram que os quatro evangelhos canônicos contam versões ligeiramente diferentes, daí o costume de chamá-los “Evangelho segundo Marcos” ou “João”; o título do romance aponta para essa tradição, ao indicar que é mais um evangelho; contudo, desta vez é segundo “Jesus Cristo”, já que aqui Jesus é tratado de maneira mais humana e próxima; os evangelhos originais, tanto os canônicos quanto os apócrifos, compõe-se de meros discursos de Cristo além de apólogos sobre sua vida e milagres; não raro, possuem também uma descrição de sua paixão e ressurreição. Já em Saramago o evangelho procura, na tradição moderna do romance, pesquisar a fundo os sentimentos e incertezas de Jesus enquanto indivíduo, e por isso escolhe tal título, que pode ser visto como elemento da tradição quanto como reconhecimento de que as intenções ao escrever uma história mudaram.

O capítulo inaugural do romance, ao invés de iniciar a narração, começa descrevendo uma xilogravura de Dührer representando a cena da crucificação de Cristo. A descrição caminha lentamente, analisando cada uma de suas partes com estranhamento sem deixar de reconhecer que o estranhamento aqui é difícil, visto que essa história é por demais conhecida, na tradição ocidental, ao ponto de que cada um dos pequenos detalhes sobre esses personagens ajuda a identificá-los facilmente. O narrador presume qual seja o bom ladrão por uma série de detalhes, entre os quais os cabelos encaracolados, aludindo, mesmo que inconscientemente, à tendência da renascença de pintar santos e anjos dessa forma; um outro, mais novo e em quem o narrador imagina ver lábios trêmulos, é João, tipicamente imaginado de maneira mais associada ao feminino; em Maria Madalena, a única das mulheres a olhar para o crucificado e não para o chão, o narrador pensa ver indícios de cabelos louros, impossível numa xilogravura.

mas estes têm todo o ar de serem louros, se não foi pura casualidade a diferença do traço, mais leve neste caso e deixando espaços vazios no sentido das madeixas, o que, obviamente, serviu ao gravador para aclarar o tom geral da cabeleira representada. Com tais razões não pretendemos afirmar que Maria Madalena tivesse sido, de facto, loura, apenas no estamos conformando com a corrente de opinião maioritária que insiste em ver nas loiras, tanto as de natureza como as de tinta, os mais eficazes instrumentos de pecado e perdição. (SARAMAGO, 1999,p. 16)

É possível identificar na atitude do narrador uma postura em relação ao problema de identificar como nossas leituras são influenciadas pelo ambiente cultural com seus sutis porém inescapáveis parâmetros, desnudando-os com um mero comentário do narrador, o que é uma das características mais marcantes de

Saramago e que o faz ser tão popular entre os leitores. A pós-modernidade é singularizada por muitos como o período da morte das grandes narrativas, e essa desconstrução de topos antes tratados como comuns é uma de suas principais marcas. Tal desconstrução é o motor de EJC, o qual Ferraz (2012) denominou um “desevangelho”, tamanha é a intenção de subverter aspectos do evangelho herdado.

O segundo capítulo põe em questão a concepção virginal de Jesus, um dos temas mais importantes da cristologia tradicional atestada pelos evangelistas Mateus e Lucas, já que marca a sobrenaturalidade do advento de Cristo, agora já próximo do nascimento de diversos deuses e heróis mitológicos também com uma mãe virgem. A antemãhã da concepção de Jesus é descrita por Saramago do ponto de vista de José, que habitava com sua mulher em um casebre pobre e simples, do tipo que foi muito comum em zonas rurais do mundo todo, inclusive no Brasil.

A ambientação do romance parece seguir duas orientações, sendo a primeira o foco no que é simples e comum. Os personagens do evangelho são representados como pessoas parcas condições materiais, resgatando um lugar comum caro a Saramago, o do resgate do ponto de vista do inferior, do esquecido pela história. Com a queda das grandes narrativas durante o pós-modernismo, houve um renovado interesse no pequeno, no que foi esquecido pela história; no caso de EJC, o pobre (que, a bem da verdade, sempre possui presença desde o século XIX) e a mulher.

A segunda orientação da ambientação de EJC é o uso da religiosidade e misticismo dos judeus do primeiro século. A obra pretende adentrar a Palestina Romana através dos olhos de seus personagens, como por exemplo José considerando se a alma de Maria, que como todas as outras sai do corpo durante o sono, já teria retornado; às vezes o narrador arranja as crenças de tal maneira a criar um jogo irônico com as expectativas de seu leitor implícito:

José sentou-se na esteira, afastou o lençol, e nesse momento o galo cantou segunda vez, lembrando-lhe que se encontrava em falta de uma bênção, aquela que se deve à parte de méritos que ao galo coube quando da distribuição que deles fez o Criador pelas suas criaturas, Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, que deste ao galo inteligência para distinguir o dia da noite, isto disse José, e o galo cantou terceira vez. [...] José aproximou-se da talha das abluções, inclinou-a, fez correr a água sobre as mãos, e depois, enquanto as enxugava na própria túnica, louvou a Deus por, em sua sabedoria infinita, ter formado e criado no homem os orifícios e vasos que lhe são necessários à vida, que se um deles se fechasse ou

abrisse, não devendo, certa teria o homem a sua morte. [...] Enquanto ela puxava para baixo a túnica e se cobria com o lençol, tapando depois a cara com o antebraço, ele, de pé no meio da casa, de mãos levantadas, olhando o teto, pronunciou aquela sobre todas terrível bênção, aos homens reservada, Louvado sejas tu, Senhor, nosso Deus, rei do universo, por não me teres feito mulher. [...] Apenas, pela primeira vez, se ouviu Maria, e humildemente dizia, como de mulheres se espera que seja sempre a voz, Louvado sejas tu, Senhor, que me fizeste conforme a tua vontade, ora entre estas palavras e as outras, conhecidas e aclamadas, não há diferença nenhuma, repare-se, Eis a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra, está patente que quem disse isto podia, afinal, ter dito aquilo. (SARAMAGO, 1999, p. 23, 24 e 27).

Esse é o segundo capítulo, logo após o prólogo que descreve a xilogravura. O romance abre com José e Maria concebendo Jesus, e a cena escolhida é a de um dia cotidiano, com dois seres humanos entoando suas preces cotidianas, algo que se repetirá ao longo da obra: diferentemente de *Paradise Lost* os homens é que estão em evidência em EJC, quase todos eles justos e piedosos, se esforçando ao máximo para agradar a Deus. A obra repete constantemente essas bênçãos e os louvores que aquela sociedade oferece ao seu Senhor, enfatizando uma sensação que perdurará ao longo de toda a obra: a de que o homem busca a Deus, porém Dele não obtém resposta alguma. Se o início de *Paradise Lost* institui que a obra procurará justificar os caminhos de Deus perante o homem, EJC apresenta o homem fazendo seu máximo para agradar um Deus que, inicialmente, parece não se importar, instaurando o que Salma Ferraz chama de uma antiteodiceia.

Ainda na citação acima está exemplificado outro ponto de interesse do livro: se no mundo dos humanos há um anseio pela justiça e piedade, dentro deste há uma hierarquia radicalmente injusta, embora instaurada em nome do próprio Deus. Trata-se, é claro, da divisão vertical entre homens e mulheres, que a citação lembra ao fazer José agradecer a Deus por não ter nascido mulher, num claro e chocante lembrete do machismo inerente a essa e outras práticas religiosas que virão a dominar a cultura ocidental, completamente alheias ao sofrimento que causarão à metade da população.

“Angelus Domini nuntiavit Mariæ. Et concepit de Spiritu Sancto. Ecce Ancilla Domini. Fiat mihi secundum Verbum tuum. Et Verbum caro factum est. Et habitavit in nobis. Ora pro nobis, Sancta Dei Genetrix. Ut digni efficiamur promissionibus Christi.” - E o Anjo do Senhor anunciou à Maria. E ela concebeu do Espírito Santo. Eis a serva do Senhor. Faça-se em mim segundo a vossa palavra. E o Verbo fez-se carne. E habitou entre nós. Orai por nós, ó Santa Mãe de Deus. Para que sejamos

dignos das promessas de Cristo. Essa é a oração do Angelus, que rememora, na Igreja Católica, o mistério do advento, o momento em que Deus se fez carne para salvar os homens; tal momento é celebrado não só com a anunciação em si mas também com a aceitação dele por parte de Maria, que no catolicismo recebe a chamada hiperdulia, a maior de todas as venerações. Nos séculos XIX e XX tornou-se dogma uma tradição milenar de que Maria foi concebida sem pecado original, permaneceu sempre virgem e foi assunta ao céu em corpo e alma, criando para ela um verdadeiro espelho da trajetória de seu Filho, também nascido sem pecado original, também isento de faltas, também ascendido aos céus em seu corpo. De lá os católicos esperam intercessão junto de Deus para se tornarem melhores pessoas. Ela é por vezes enxergada como a segunda Eva que trouxe ao mundo a salvação que a primeira tinha tirado. Ela é, segunda a ladainha lauretana, Nossa Senhora, Mãe da Igreja, a Virgem Veneranda, a Sede de Sabedoria, a Estrela da Manhã, a Rainha dos Apóstolos.

Maria é uma das personagens mais insígnies da civilização ocidental, o que é paradoxal ao se considerar o lugar que as mulheres sempre ocuparam nessa mesma sociedade, até recentemente desenfranchadas dos direitos mais básicos, frequentemente vistas com complacência, desconfiança ou por vezes hostilidade e reservadas quase exclusivamente à sua função reprodutora, e talvez daí venha a solução desse impasse: a Igreja louva em Maria, a um tempo, sua maternidade sagrada e sua perpétua virgindade, ou seja, a torna símbolo de duas realidades que são, por ordem normal das coisas, antagônicas, porém indicativas do papel duplice da mulher no patriarcado, por um lado indispensável para a reprodução, por outro dona de uma sexualidade temida e socialmente controlada. Assim, Maria é a mãe assexuada, flamejante modelo da pureza que se deseja para todas as mulheres, ocupante do mais alto lugar da hierarquia celeste porque simbolizou, melhor do que ninguém, aquilo que a Igreja durante séculos demandou do gênero feminino.

Se a Maria católica é um modelo, a de Saramago é uma amostra. A Maria católica é enaltecida pelas dores advindas de seu papel de Deípara, o que encarece seus sacrifícios: ela é Mater Dolorosa, a mãe das dores, representada ora com o coração atravessado por uma (em algumas versões sete) espada, ora segurando o corpo de Jesus após a descida da cruz, exemplo de estoicismo diante dos sofrimentos da fé cristã. A Maria de Saramago é descrita como “dez réis de gente”,

uma rapariguita de dezesseis a quem não se lançaria um segundo olhar. Seus sofrimentos são genéricos, representantes daqueles pelos quais as mulheres da época presumivelmente passavam, ao ponto de que sua versão de “Faça-se em mim conforme tua palavra” é simplesmente “Louvado sejas tu, ó Senhor, que me fizeste segundo a tua vontade”. Seu gesto sacrificial não é individual, não aponta para nenhum heroísmo que guiará os homens: José e Maria são pessoas simples, sem muitas complicações intelectuais, pessoas duras e pobres, frutos de uma terra pobre e dura, representantes meramente amostrais e pouco distintos de uma humanidade perdida como ovelhas sem pastor.

Na relação casal primitivo em Milton era encontrada uma forte hierarquização: o homem era superior à mulher, mais perfeito, e essa realidade estabelecia, na humanidade anterior à queda, um equilíbrio, no qual o elemento melhor protegia sua consorte, sobre ela exercendo benévolo domínio e recebendo em troca a alegria de sua convivência. Em Saramago a relação entre homens e mulheres também é hierárquica, porém, ainda que normalizada pelos personagens e institucionalizada pelos costumes e religião, é cruamente clara para o leitor, a começar quando José agradece a Deus por não tê-lo feito mulher. Em sua sociedade, as mulheres possuem várias tarefas árduas:

Maria trabalha como as mais mulheres, cardando, fiando e tecendo as roupas da casa, cozendo todos os santos dias o pão da família no forno doméstico, descendo à fonte para acarretar a água, depois encosta acima, pelos íngremes carreiros, um gordo cântaro à cabeça, uma infusa apoiada no quadril, e indo depois, ao cair da tarde, por esses caminhos e descampados do Senhor, a apanhar gravetos de lenha e a rapar restolhos, levando por acrescento um cesto com que recolherá as bostas secas do gado, e também esses cardos e espinhosas que abundam nas declivosas alturas de Nazaré, do melhor que Deus foi capaz de inventar para acender um lume e enrançar uma coroa⁹⁸. Todo este arsenal reunido daria uma carga mais própria para ser trazida a casa no lombo do burro, não fosse a poderosa circunstância de estar a besta adstrita ao serviço de José e ao transporte das madeiras. Descalça vai Maria à fonte, descalça vai ao campo, com os seus vestidos pobres que no trabalho mais se sujam e gastam, e que é preciso estar sempre a lavar e remendar, para o marido vão os panos novos e os cuidados maiores, mulheres destas com qualquer coisa se contentam. Maria vai à sinagoga, entra pela porta lateral, que a lei impõe às mulheres, e se, é um supor, lá se encontram ela e trinta companheiras, ou mesmo todas as fêmeas de Nazaré, ou toda a população feminina da Galileia, ainda assim terão de esperar que cheguem ao menos dez homens para que o serviço do culto, em que só como passivas assistentes participarão, possa ser celebrado. Ao contrário de José, seu marido, Maria não é piedosa nem justa, porém não é

⁹⁸ Referência à coroa de espinhos que os soldados romanos como zombaria puseram sobre a cabeça de Jesus durante sua crucificação. Ao longo da obra Saramago mencionará vários elementos das escrituras ou da tradição, de maneira geral colocados fora do seu elemento sagrado, o que pode criar novos sentidos para o leitor interpretar.

sua a culpa dessas mazelas morais, a culpa é da língua que fala, senão dos homens que a inventaram, pois nela as palavras justo e piedoso, simplesmente, não têm feminino. (SARAMAGO, 1999, p. 30-31).

A mulher pobre da Galileia, da qual Maria é uma representante, encontra-se em uma situação que dela demanda trabalho constante assim como o homem, mas suas necessidades são sempre secundárias às de seu marido: para ele vai o animal de carga, os melhores panos, os maiores cuidados, cabendo à mulher apenas contentar-se. Essa situação é reforçada pela religião daquelas pessoas, que justifica e legitima esse tratamento ao tratar as mulheres como quase inexistentes para o serviço religioso. No episódio da anunciação, é Maria que tem de interromper seu jantar para atender o anjo disfarçado de mendigo e é ela que tira do seu próprio prato para oferecer ao pedinte. Após este anunciar que ela está grávida e que os filhos brilham nos olhos da mãe, ele enche a vasilha de terra e devolve à Maria, mas agora a terra brilha de maneira sobrenatural. Questionada pelo marido sobre a conversa com o anjo (que havia pedido que não fosse mencionada sua natureza angélica), a resposta de Maria é apenas reafirmar os preconceitos nos quais foi criada: “Sou mulher, não sei explicar”, enquanto José reage com a desconfiança no feminino que lhe incutiram:

Para José, como para qualquer varão daqueles tempos e lugares, era doutrina muito pertinente a que definia o mais sábio dos homens como aquele que melhor saiba pôr-se a coberto das artes e artimanhas femininas. Falar-lhes pouco e ouvi-las ainda menos e a divisa de todo o homem prudente que não tenha esquecido os avisos do rabi Josephat ben Yohanan, palavras sábias entre as que mais o sejam, À hora da morte se hão-de pedir contas ao varão por cada conversa desnecessária que tiver tido com sua mulher. Interrogou-se José sobre se esta conversa com Maria poderia ser contada no número das necessárias, e, tendo concluído que sim, tomando em consideração a singularidade do acontecimento, jurou no entanto a si mesmo não esquecer nunca as santas palavras do rabi seu homónimo [...] (SARAMAGO, 1999, p. 36).

É no mínimo curioso o fato de EJC escolher retratar os trabalhos das mulheres logo no começo de um romance que, sobretudo, deveria contar a vida de Jesus. Há diversas formas de interpretar esse fato que vão da falta desde a tautologia do “assim é” até o simbolismo da mulher grávida com brilho nos olhos igualada à terra brilhante dentro de tão simples graal, destinadas a trazer ao mundo um homem especial e uma planta incômoda sobre cujo lenho ele, se a ilação for permitida, será crucificado. Aqui será considerada a noção de que é a mulher que traz o homem à vida, mas as religiões monoteístas não parecem reconhecer essa primazia, e o Cristianismo em particular possui, como já mencionado acima, uma relação dúplice com o feminino, exaltando-o ao maior protagonismo possível na

pessoa de Maria ao mesmo tempo que, principalmente nos primeiros treze ou quatorze séculos, mantém o restante das mulheres debaixo de um pesado julgo de costumes e preconceitos.

Desta mulher tão simples levando tão atribulada vida nasceu Jesus, numa cova próxima a Belém, em circunstâncias próximas ao evangelho de Lucas. Tal evangelho, temporalmente posterior mas dependente do de Marcos, no qual é baseado, inicia-se com diversas anedotas que parecem criar uma moldura para o advento do Cristo, aqui apresentado como o mais importante evento da história humana; tal apresentação é condizente com a intenção geralmente percebida nesse evangelho de apresentar um Cristo menos judaico, como é o de Mateus, e mais universal. Assim, não só o nascimento de Jesus mas também daquele a quem Marcos aponta como seu precursor, João Batista, como sendo anunciados por anjos e envoltos em circunstâncias milagrosas, João concebido por pais velhos, Jesus de mãe virgem; quando nasce o filho de Maria anjos avisam pastores da região desse acontecimento. Por fim, quando José e Maria apresentam Jesus no templo, duas pessoas, Simeão e Ana, lá estavam para, movidos pelo Espírito Santo, presenciar o Salvador do mundo.

Cada um desses passos é adornado por um discurso que marca a momentosa ocasião: Maria e sua prima Isabel, Zacarias e os anjos, Simeão e Ana, todos eles têm uma proclamação a ser feita que confirma ao leitor o quão especial é Jesus. Por exemplo, considere-se o caso de Simeão:

Havia em Jerusalém um homem chamado Simeão; homem este justo e piedoso que esperava a consolação de Israel; e o Espírito Santo estava sobre ele. Revelara-lhe o Espírito Santo que não passaria pela morte antes de ver o Cristo do Senhor. Movido pelo Espírito, foi ao templo; e, quando os pais trouxeram o menino Jesus para fazerem com ele o que a Lei ordenava, Simeão o tomou nos braços e louvou a Deus, dizendo: Agora, Senhor, podes despedir em paz o teu servo, segundo a tua palavra; porque os meus olhos já viram a tua salvação, a qual preparaste diante de todos os povos: luz para revelação aos gentios, e para glória do teu povo de Israel. E estavam o pai e a mãe do menino admirados do que dele se dizia. Simeão os abençoou e disse a Maria, mãe do menino: Eis que este menino está destinado tanto para ruína como para levantamento de muitos em Israel e para ser alvo de contradição (também uma espada traspassará a tua própria alma), para que se manifestem os pensamentos de muitos corações. (Lc. 2. 25-35).

O mundo de Simeão, como o dos primórdios do cristianismo, era dividido entre os judeus e os gentios (não-judeus) convertidos à “seita dos nazarenos”. Tal cisão deixou marcas visíveis à crítica bíblica neotestamentária, já que, num

movimento capitaneado, mesmo que não iniciado, por Paulo de Tarso (c. 5-67 A.D.) e pelo grupo de seguidores de Jesus no norte da Síria (onde, acordo com o livro canônico de Atos dos Apóstolos, receberam o apelido de “cristãos”), o cristianismo foi abandonando suas raízes e tradições judaicas (que, segundo Mack [1995] eram lideradas pelos apóstolos Pedro e Tiago) na direção de uma mensagem mais universal, capaz de atingir os gentios. O livro dos Atos dos Apóstolos, tradicionalmente atribuído à personagem Lucas, companheiro de Paulo e autor do evangelho homônimo, apresenta o método de proselitismo do apóstolo de Tarso da seguinte maneira: primeiro dirige-se à sinagoga local da cidade onde está para apresentar Jesus como o Messias; não dando certo essa estratégia, então passa a pregar aos gentios piedosos, apresentando Jesus como a ponte escolhida por Deus para se reconciliar com os humanos.

Essa divisão da Igreja Primitiva entre os “judaizantes” e os “proselitistas” pode ser percebida no alinhamento de alguns livros do Novo Testamento, notadamente, do lado dos judaizantes, Mateus Tiago, e do lado dos proselitistas o epistolário paulino e o evangelho de Lucas. Assim, a fala de Simeão em Lucas é mais um dentre tantos sinais dados pelo hagiógrafo de que Jesus é, como diz a doutrina das cartas de Paulo, a ponte de ligação entre Deus e os homens, e aquele que acaba com as distinções entre judeu e gentio; contudo, Lucas acrescenta mais um aviso sobre o Cristo, dessa vez advertindo para sua natureza divisiva. O Messias não é a figura unificadora que os judeus esperavam, mas antes aquele que traria a desunião, como efetivamente o cristianismo acabou por fazer, visto que seus primeiros conversos foram perseguidos duramente. O Jesus de Lucas chega a dizer:

Eu vim para lançar fogo sobre a terra e bem quisera que já estivesse a arder. Tenho, porém, um batismo com o qual hei de ser batizado; e quanto me angustio até que o mesmo se realize! Supondes que vim para dar paz à terra? Não, eu vo-lo afirmo; antes, divisão. Porque, daqui em diante, estarão cinco divididos numa casa: três contra dois, e dois contra três. Estarão divididos: pai contra filho, filho contra pai; mãe contra filha, filha contra mãe; sogra contra nora, e nora contra sogra. (Lc. 12. 49-53)

O discurso de Simeão aponta para o destino de Jesus: ele era que redundaria em dores e glória, sendo que, na linguagem do novo testamento, ambos estão fundamentalmente ligados, enquanto no velho parecem ser antônimos; logicamente os textos são claros, e quando não, a interpretação tradicional o é, ao afirmar que a dor é causada pelos homens, inimigos que são de Deus e de sua misericórdia, nisso concordando com o mesmo ethos já analisado em *Paradise Lost*, de que Deus é

justo e misericordioso, e a humanidade, em sua maioria, pelo menos, é má e a única real culpada pelas suas próprias aflições.

Em EJC Simeão aparece para dar um enfoque maior ao papel divisivo do Cristo do que à construção de uma religião nova. No romance, José e Maria encontram Simeão no caminho para Belém, já que viajantes costumam se agrupar para sua maior proteção. Simeão, mais velho, faz uma questão a José para experimentar sua argumentação, questionando se os recenseadores romanos contarão ou não seu filho no evento de ele ainda não ter nascido. O debate que se segue termina com José envergonhando publicamente Simeão; como foi criado no respeito das sociedades ancestrais têm pelos mais velhos, José no dia seguinte vai se desculpar, mas se depara com um Simeão que já não estava mais zangado, porém meditativo com uma intuição que teve durante a noite a respeito do filho de José:

Não vi coisas, foi como se, de repente, tivesse a certeza de que seria melhor que os romanos não soubessem da existência do teu filho, que dele ninguém viesse a saber nunca, e que, se tem mesmo de vir a este mundo, ao menos que nele viva sem pena nem glória [...] Nem todos [são apenas de Deus], alguns há que estão divididos entre Deus e o Demónio, Como sabê-lo, Se a lei não tivesse feito calar as mulheres para todo o sempre, talvez elas, porque inventaram aquele primeiro pecado de que todos os mais nasceram, soubessem dizer-nos o que nos falta saber, Quê, Que partes divina e demoníaca as compõem, que espécie de humanidade transportam dentro de si, Não te compreendo, pareceu-me que estavas falando do meu filho, Não falava do teu filho, falava das mulheres e de como geram os seres que somos, se não será por vontade delas, se é que o sabem, que cada um de nós é este pouco e este muito, esta bondade e esta maldade, esta paz e esta guerra, revolta e mansidão. (SARAMAGO, 1999, p. 64-65)

Simeão, movido por algum espírito, talvez, como foi sua contraparte bíblica, sabe que a chegada de Jesus pode prenunciar desgraça para muitos, mas parece não ver nenhum dos sinais positivos; elaborando mais, ele reconhece que algumas pessoas pertencem não só a Deus, mas também ao Diabo, sendo um segredo para os homens sua real natureza; o reconhecimento de que talvez as mulheres tenham a chave desse segredo pode ser interpretado como uma reminiscência do pecado original, o qual os cristãos acreditam ser passado hereditariamente desde Adão e Eva. A intuição de Simeão o leva a crer que talvez as profundezas da relação do homem com Deus, bem como com suas próprias partes constitutivas, seja parte de um mistério mantido fora das preocupações habituais somente através das leis e costumes, aquelas que calaram de vez a fonte da vida que são as mulheres.

lembramo-nos de que tudo isto [as dores do parto de Maria e o nascimento de Jesus] é sujo e impuro, desde a fecundação ao nascimento, aquele terrífico sexo da mulher, vórtice e abismo, sede de todos os males do mundo, o interior labiríntico, o sangue e as humidades, os corrimentos, o rebentar das águas, as repugnantes secundinas, meu Deus, por que quiseste que os teus filhos dilectos, os homens, nascessem da imundície, quando bem melhor fora, para ti e para nós, que os tivesses feito de luz e transparência, ontem, hoje e amanhã, o primeiro, o do meio e o último, e assim igual para todos, sem diferença entre nobres e plebeus, entre reis e carpinteiros, apenas colocarias um sinal assustador naqueles que, crescendo, estivessem destinados a tornar-se, sem remédio, imundos. (SARAMAGO, 1999, p. 78).

O narrador assume ironicamente no trecho acima postura semelhante a de Simeão, ao desconfiar das mulheres, dessa vez explicitando melhor qual é o problema delas: sua corporalidade. Elas prendem o homem, ente racional, espírito moralmente obrigado perante Deus, ao mundo material, casa de desejos carnavais perigosos. No Antigo Testamento o adultério, apenas como parco exemplo, é citado por vezes ao lado do assassinato e do furto como pecados particularmente severos, talvez devido ao seu alto potencial de ruptura social, algo sério numa sociedade pastoril cercada de inimigos. Já no Novo Testamento todas as regras sexuais da lei mosaica são potencializadas e internalizadas. O próprio Jesus diz no Sermão do Monte:

Ouvistes que foi dito: Não adulterarás. Eu, porém, vos digo: qualquer que olhar para uma mulher com intenção impura, no coração, já adulterou com ela. Se o teu olho direito te faz tropeçar, arranca-o e lança-o de ti; pois te convém que se perca um dos teus membros, e não seja todo o teu corpo lançado no inferno. E, se a tua mão direita te faz tropeçar, corta-a e lança-a de ti; pois te convém que se perca um dos teus membros, e não vá todo o teu corpo para o inferno. (Mt. 5, 27-30)

Nem só no mundo antigo a mulher era imaginada dessa maneira. Freud, em seu *O mal estar na civilização* escreve:

Depois são as mulheres que contrariam a corrente da civilização e exercem a sua influência refreadora e retardadora, elas, que no início estabeleceram o fundamento da civilização através das exigências de seu amor. As mulheres representam os interesses da família e da vida sexual; o trabalho da cultura tornou-se cada vez mais assunto dos homens; coloca-lhes tarefas sempre mais difíceis, obriga-os a sublimações instintuais de que as mulheres não são muito capazes. Como um indivíduo não dispõe de quantidades ilimitadas de energia psíquica, tem que dar conta de suas tarefas mediante uma adequada distribuição da libido. Aquilo que gasta para fins culturais, retira na maior parte das mulheres e da vida sexual: a assídua convivência com homens, a sua dependência das relações com eles o alienam inclusive de seus deveres como marido e pai. Então a mulher se vê relegada a segundo plano pelas solicitações da cultura, e adota uma atitude hostil frente a ela. (FREUD, 2013, p. 67)

A citação acima serve para mais do que apenas exemplo de desconfiança em relação ao feminino. Ela ilustra a ideia freudiana, desenvolvida nesse e em outros textos, de que a civilização é criada através da sublimação dos instintos sexuais e

destrutivos, ou, mais corretamente, ela existe às custas da busca do prazer pelo indivíduo, já que, se este se pusesse a agir sempre da maneira que quer, entraria em conflito com seu vizinho imediatamente. Para se assegurar que os membros de uma sociedade agirão em benefício coletivo e não próprio uma série de defesas, dentre elas a religião, que, através da submissão incondicional, mantém as massas num estado de infantilismo psíquico graças a sua técnica, que “consiste em rebaixar o valor da vida e deformar delirantemente a imagem do mundo real, o que tem por pressuposto a intimidação da inteligência” (FREUD, 2013, p. 42).

Freud possui, portanto, uma teoria da civilização como algo a ser construído, grosso modo, em detrimento dos desejos do indivíduo, e isso não parece muito distante daquilo que Saramago desenhou nas primeiras páginas de EJC, fato entendível ao considerar que o ambiente intelectual da primeira e do começo da segunda metade do século XX eram profundamente influenciados pela psicanálise. Contudo, a opinião que os personagens demonstram sobre as mulheres é, obviamente, assumida por Saramago de maneira irônica, ao passo que Freud parece ainda preso ao milenar costume de considerar as mulheres como uma espécie de entrave para o verdadeiro destino do homem.

Já Milton, para quem a relação entre homem e mulher é um tema importante, retrata ambos como tendo sido criados perfeitos. O monismo de Milton fazia com que ele rejeitasse qualquer tentativa de criar uma dualidade entre espírito e corpo, de maneira que para ele o mundo físico não era uma degradação, apenas perfeito de maneira mais humilde do que o celeste. Dessa forma, numa posição rara para um pensador cristão, em Milton o prazer carnal não é um mal; deve-se lembrar aqui que Adão possui uma vida conjugal feliz com Eva, e ao questionar o arcanjo Rafael sobre se os anjos faziam sexo recebe a resposta de que sim, porém o fazem em grande número e com uma conjunção de suas substâncias bem mais íntima por essas serem mais etéreas. Ao invés disso, o pecado habita na desmedida das proporções previamente estabelecidas por Deus; tal visão reforça a teodiceia miltoniana de um Deus justo cujos desígnios são bondosos, tendo deixado fundamentos sólidos para a humanidade.

Contudo, a queda colocou em marcha uma série de acontecimentos, mostrados a Adão pelo Arcanjo Miguel, que correspondem à visão cristã da história do mundo, na qual a humanidade foge dos caminhos de Deus, este envia-lhe

profetas para tentar retificar tudo até por fim vir seu Filho, o Salvador, para, de uma vez por todas, revelar a vontade divina e mostrar o caminho da redenção. A história de Milton é vista de cima, do ponto de vista celeste, ficando muito clara a moral teodiceica nela entretecida: os homens se afastaram de Deus, e Deus escolheu puni-los, embora ofereça, misericordiosamente, salvação àqueles que aceitarem o sacrifício de seu Unigênito. *Mutatis mutandi*, ela guarda uma semelhança notável com a história deuteronomista: bem e mal facilmente identificáveis, acontecimentos na Terra determinados pela intervencionista vontade celeste que possui um plano totalizante, regras e objetivos claros a seguir, com sistemas de recompensa e punição avisados de antemão.

Mas em Saramago a humanidade e seus problemas não são vistos panoramicamente, mas de dentro, usando o ponto de vista de pessoas limitadas que não têm acesso a nenhum conhecimento superior, condenadas a conviver com suas falhas e dúvidas. Esta tese disse acima que várias das obras de Saramago são marcadas pelo signo da violência e da injustiça, e, dado o exposto agora, parece seguro supor que a violência e a injustiça em EJC nascem do abandono a que os homens estão submetidos.

Dado que seja natural a uma obra possuir uma intenção, não é muito difícil supor que uma das de EJC, e para a realização desta ele assume esse ponto de vista seja a de apontar os erros do cristianismo, e a apresentação reiterada da subordinação injusta das mulheres na sociedade com o aval da religião seja apenas o primeiro deles. Ora, sendo o autor notoriamente ateu e muito crítico da religião em toda sua obra, convém considerar isso ao se debruçar sobre um romance que se dedica a recontar a trajetória de Jesus. No livro *Tratado de Ateologia* Michel Onfray (n. 1959) considera que o primeiro intelectual verdadeiramente ateu foi Jean Meslier (1664-1729), e que a ideia de Deus começa, a partir do iluminismo, a receber críticas cada vez mais fortes de filósofos como Holbach (1723-1789), que passou a entender o mundo natural como isento de qualquer divindade, e Feuerbach (1804-1872), fundamental para o desenvolvimento do materialismo histórico. Contudo, a contribuição desses predecessores foi eclipsada por uma figura central à filosofia do fim do século XIX, Friedrich Nietzsche (1844-1900), que para o autor estabelece o ateísmo como a única saída para o niilismo inerente ao cristianismo. Sobre o ateísmo moderno ele declara

Bem e Mal existem não mais porque coincidem com as noções de fiel ou infiel em uma religião, mas com respeito à utilidade e à felicidade do maior número possível. O contrato hedonista - impossível ser mais imanente... - legitima toda intersubjetividade, condiciona o pensamento e a ação, prescinde totalmente de Deus, da religião e dos padres. Não há nenhuma necessidade de ameaçar de um Inferno ou de seduzir com um Paraíso, inútil erigir uma ontologia da recompensa e da punição post mortem para convidar à ação boa, justa e reta. Uma ética sem obrigações nem sanções transcendentais. (ONFRAY, 2009, p. 44-45).

Voltando ao assunto da denúncia da injustiça em Saramago, ela pode ser diretamente ligada a essa nova ética de que fala Onfray. Se antes a discussão ética era dominada pela influência deontológica da religião, que em alguns casos considerava que o Bem era puramente aquilo que Deus designava, os ateus atuais estão mais preocupados em trazer alegria ao maior número possível de pessoas; assim, a denúncia saramaguiana aponta para uma falha ética entretida na própria sociedade, ironicamente mantida e sacralizada pelas instituições, no caso de EJC a religião, que ali estavam para impedi-la. Tal atitude se casa perfeitamente com a ideia que Onfray tem de como a assim chamada ateologia, ou seja, o discurso que analisa as falhas da religião; para ele, a ateologia deve perseguir a desconstrução de três instituições: o monoteísmo, já que é uma forma particularmente intolerante de religião, o cristianismo, que induziu o ocidente a misturar história e mito, e a teocracia, aqui entendida como a supremacia da classe de líderes religiosos, já que suas políticas visariam valores que não são comuns a todos.

Ora, o bisturi que EJC usa para realizar a análise desconstrutiva da religião é a ironia, cuja atribuição a um determinado texto pode ser vista da seguinte forma

é um ato intencional complexo por parte do interpretador, um ato que tem dimensões tanto semânticas quanto avaladoras, além da possível inferência da intenção do ironista (quer do texto, quer das declarações do ironista). Este estudo argumenta que a ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce das relações entre significados, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações. (HUTCHEON, 2000, p. 30)

De fato, a ironia saramaguiana parece desejar criar em EJC e, conseqüentemente, na mente de seu leitor, uma visão específica daquilo que está sendo ironizado: a religião, com seus dogmas, suas injustiças, suas contradições. Isso pode ser melhor visto através dos acontecimentos que se seguem ao

nascimento de Jesus, quando três pastores se apiedam da família que teve de receber seu primogênito numa das covas fora da cidade de Belém, emprestada por uma família que a usava como estrebaria, porém no momento vazia.

O primeiro pastor avançou e disse, Com estas minhas mãos mungi as minhas ovelhas e recolhi o leite delas. Maria, abrindo os olhos, sorriu. Adiantou-se o segundo pastor e disse, por sua vez, Com estas minhas mãos trabalhei o leite e fabriquei o queijo. Maria acenou com a cabeça e voltou a sorrir. Então, o terceiro pastor chegou-se para diante, num momento pareceu que enchia a cova com sua grande estatura, e disse, mas não olhava nem o pai nem a mãe da criança nascida, Com estas minhas mãos amassei este pão que te trago, com o fogo que só dentro da terra há o cozi. E Maria soube quem era. (SARAMAGO, 1999, p. 84).

O evangelho de Lucas fala que Jesus foi visitado logo após seu nascimento por pastores que haviam sido avisados por anjos do advento do Messias. O de Mateus refere-se a magos que haviam vindo do oriente guiados por uma estrela para adorar o menino, e trouxeram presentes de incenso, ouro e mirra; esses a tradição cristã transformaria em três reis-magos, personagens bastante celebrados nas festas populares do Brasil. Saramago une os dois grupos de personagens de forma a reafirmar que Jesus, nascido “como todos os filhos dos homens, sujo do sangue de sua mãe, viscoso de suas mucosidades e sofrendo em silêncio” (SARAMAGO, 1999, p. 83), era uma pessoa comum, no meio de gente comum, exceto por um detalhe: o interesse que o sobrenatural possui por sua vida. Os pastores estão lá apenas por caridade, oferecendo produtos da terra, mas o terceiro deles é diferente, grande, como o anjo que havia anunciado a gravidez de Maria, oferecendo pão que ele mesmo amassou. Um falante de português não terá dificuldade em perceber o que a mãe do menino soube naquele momento: era o Diabo, e esse pão que ele amassou indicaria várias dificuldades na vida de Jesus.

Herodes, o rei da Judéia, doente e paranóico, tinha um pesadelo frequente com o profeta Miquéias, e num determinado dia o espírito recita em sonhos ao rei um trecho de sua profecia, sobre o nascimento do Messias em Belém de Judá. Ao despertar, o rei resolve dar a ordem fatal, a mesma que se encontra nos evangelhos canônicos, a qual José, por um feliz acidente, descobre ao entre ouvir em Jerusalém a conversa de dois soldados. Herodes mandou matar todas as crianças pequenas do sexo masculino de Belém para não ter de se preocupar com um desafiante ao seu poder real.

Desesperado, José corre em direção a Belém para salvar seu filho recém nascido, chegando a passar pela cidade e perguntar “está cá minha mulher?”.

Quando perguntaram o que tinha acontecido, ele respondeu que nada, indo encontrar Maria à sua gruta. Iam partir imediatamente, já na hora do crepúsculo, mas foram detidos por um grito:

erçaram-se-lhe de pavor os cabelos, alguém gritara na aldeia, um grito agudíssimo que nem parecera de uma voz humana, e logo depois, ainda os ecos pareciam ressoar de colina a colina, um clamor de novos gritos e prantos encheu a atmosfera, não eram os anjos chorando sobre a desgraça dos homens, eram os homens enlouquecendo debaixo de um céu vazio. [...] Esse é o carpinteiro José, pai dum rapaz que ainda não tem dois meses, e chama-se Jesus, talvez seja ele o da profecia, que dos nossos filhos nunca lemos ou ouvimos que estivessem destinados a realezas, e agora ainda menos, que estão mortos. (SARAMAGO, 1999, p. 112-113)

Esse trecho remete diretamente a dois outros da Bíblia, o primeiro no capítulo 12 de Êxodo, quando há grande lamento em toda a terra do Egito porque cada casa possuía pelo menos um morto, e depois em Jeremias, capítulo 31, quando, ao falar da destruição vindoura de Jerusalém, o profeta diz que Raquel (por cujo túmulo José passa várias vezes em EJC) chora inconsolável pela perda de seus filhos. Esse trecho, aliás, é usado no evangelho de Mateus como prova de que a morte dos meninos de Belém havia sido prevista nas escrituras hebraicas, as que têm em Jesus seu cumprimento final. Ambas as reminiscências citadas evocam, na Bíblia, o poder punitivo de Deus, que fez morrer os primogênitos egípcios (desde o primogênito do faraó “até o primogênito da escrava que faz girar a mó”) como castigo pelo faraó não ter deixado o povo de Israel ir livre, e que trouxe conquistadores estrangeiros para punir Judá por sua falta de lealdade à adoração divina. Também em Milton foi verificada a forte presença de uma divindade intervencionista, que não só fornece como também é sentido dos acontecimentos.

Contudo, as mães que gritam na Belém de Saramago parecem estar além de qualquer razão teológica mais profunda; não se vê, aqui, a dura porém simples teodicéia deuteronomista, indicada pela negação da imagem de anjos chorando sobre a desgraça dos homens, uma imagem que foi vista, por exemplo, num épico pio como *Paradise Lost*, e pela afirmação da imagem de que homens estão enlouquecendo debaixo de um céu vazio. EJC parece avesso a admitir qualquer tipo de intervenção benévola de Deus nos assuntos humanos, e de fato a comparação tanto com seu modelo bíblico quanto com uma narrativa escrita com intenções de confirmação das crenças cristãs, como ora se faz com *Paradise Lost*, clarifica o desejo de negar as mesmas crenças, trabalhando para fornecê-las de um contraditório. Dessa forma, a decisão de ter usado personagens que representam

largas porções da humanidade faz sentido, já que, para alcançar seus fins, EJC constrói um caso que abrange o maior número possível de pessoas. Os acontecimentos deixam de ser singulares, tornando-se meros exemplos de uma história maior, uma que não parece ter nenhum sentido por si própria exceto aquela que os homens escolherem dar.

Tal visão apresentada até agora, a de que o mundo não tem sentido e a de que coisas acontecem sem um motor oculto e sobrenatural com o qual os homens devem se preocupar, é típica do pensamento ateu, ou pelo menos secular, que vem sendo dominante entre a intelectualidade ocidental. Como foi dito antes, vivemos no mundo da serpente, aquele em que Deus é distante e incognoscível, se é que realmente existe, e a natureza precisa ser explorada e entendida pelo homem através de seus próprios esforços: ainda que Milton considerasse isso um crime de lesa-majestade, ele parece ter captado essa mudança no *Zeitgeist* então nascente que iria se tornar predominante. Saramago, membro atuante desse novo paradigma, resolve em EJC exercitar aquilo que foi dito acima ser análogo ao que Onfray chamou de ateologia: expor os problemas do monoteísmo, do cristianismo e da teocracia, o que, é claro, o autor português exercita de maneira artística, humana e sensível.

O advento de Jesus no romance marca uma mudança na relação da divindade com os seres humanos, radical no mito cristão, mas também verificável, ainda que de forma suave, em EJC. No mito, Jesus transformou uma relação que era basicamente a de monarca e súdito (bem similar àquela desenhada em *Paradise Lost*, que, em que pese sua filiação cristã, é um poema escrito com olhos fixos no Antigo Testamento) em uma filial, na qual todos são chamados para ser filhos de Deus e andar em seus caminhos. Em EJC, por mais que haja a presença do sobrenatural na figura do anjo/diabo da anunciação, seu efeito na narrativa mais geral é pequeno, habitando a divindade apenas no discurso e nas ações dos homens.

Como foi visto na citação sobre a morte das crianças de Belém, o narrador diz que o céu estava vazio, espelhando esse outro trecho que descreve o Santo dos Santos⁹⁹ como “essa terrível câmara de pedra, vazia como o universo, sem janelas,

⁹⁹ Em Jerusalém havia um templo dedicado a Yahweh cuja construção as escrituras atribuem ao rei Salomão (X sec. a.C.); ele foi destruído durante o saque realizado por Nabucodonosor em 587 a.C.,

onde a luz do dia não entrou nunca nem entrará, salvo quando soar a hora da destruição e da ruína e todas as pedras se parecerem umas com as outras¹⁰⁰” (SARAMAGO, 1999, p. 100). O narrador, ao narrar um segundo censo imposto por Roma, lembra-se da curiosa história presente na Bíblia segundo a qual o rei David tentou, uma vez, recensear a população de Israel e foi punido por Deus por isso; contudo, quando o Império Romano realiza seu censo, Deus não toma ação alguma: “Deus, que com prontidão expedita e mão pesada se pagara do erro de David, parece agora que assiste alheado à vexação exercida por Roma sobre os seus filhos mais dilectos e, suprema perplexidade, mostra-se indiferente ao desacato cometido contra seu nome e poder” (SARAMAGO, 1999, p. 139). No entanto, o próprio narrador oferece uma solução logo na continuação da primeira das citações do presente parágrafo: “Deus é tanto mais Deus quanto mais inacessível for”. Um Deus afastado é um Deus respeitado. Mais adiante, é dito que talvez a única forma de acordar Deus de seu sono letárgico seria se toda a humanidade se imolasse conjuntamente em chamas (p. 169).

A indicação de que este balanço está prestes a mudar acontece ainda na cova, logo após a matança dos inocentes, quando José vai verificar os arredores e deixa Maria com Jesus sozinhos no escuro. A esta aparece, novamente, o mendigo em figura de pastor:

vim só para dizer-te que não voltarás a ver-me tão cedo, tudo o que era necessário que acontecesse aconteceu, faltavam estas mortes, faltava, antes delas, o crime de José. Disse Maria, O crime de José, meu marido não cometeu nenhum crime, é um homem bom. Disse o anjo, Um homem bom que cometeu um crime, não imaginas quantos antes dele os cometeram também, é que os crimes dos homens bons não têm conta, e, ao contrário do que se pensa, são os únicos que não podem ser perdoados. Disse Maria, Que crime cometeu meu marido. Disse o anjo, Tu o sabes, não queiras ser tão criminosa como ele. Disse Maria, Juro. Disse o anjo, Não jures, ou então jura, se quiseres, que um juramento feito diante de mim é como um sopro de

sendo reconstruído após o retorno do exílio através do patrocínio do imperador persa Dario. Esse segundo templo, por vezes chamado de Templo de Herodes devido à sua renovação sob esse governo, estava disposto como uma série de lugares cada vez mais exclusivos até chegar o último, o chamado Santo dos Santos, que só poderia ser adentrado pelo sumo sacerdote uma vez por ano.

¹⁰⁰ Para o Templo o dia da destruição deu-se em 70 a.D., quando o general e futuro imperador romano Tito, invadiu Jerusalém após um prolongado sítio como punição por uma revolta contra a autoridade de Roma. Esse evento é marcante para a história do cristianismo porque os evangelhos mostram Jesus aparentemente profetizando sobre ele. Mack é da opinião de que parte da fonte Q, na qual Lucas e Mateus se basearam, foi escrita antes da destruição do ano 70, e parte, mais carregada de uma visão apocalíptica, depois. Em todo caso, o fim do Templo é conectado nos evangelhos como uma espécie de punição pelos judeus não terem aceitado o Messias, cuja morte, segundo o autor da epístola aos Hebreus, é a única propiciação necessária. Enfim, a falta de um templo parece ter confirmado aos primeiros cristãos a verdade de sua crença, originalmente dependente do judaísmo, e a urgência de sua propagação.

vento que não sabe aonde vai. Disse Maria, Que fizemos nós. Disse o anjo, Foi a crueldade de Herodes que fez desembainhar os punhais, mas o vosso egoísmo e cobardia foram as cordas que ataram os pés e as mãos das vítimas. Disse Maria, Que podia eu ter feito. Disse o anjo, Tu, nada, que o soubeste tarde de mais, mas o carpinteiro podia ter feito tudo, avisar a aldeia de que vinham aí os soldados a matar as crianças, ainda havia tempo para que os pais delas as levassem e fugissem, podiam, por exemplo, ir esconder-se no deserto, fugir para o Egito, à espera de que morresse Herodes, que está por pouco. Disse Maria, Não pensou. Disse o anjo, Não, não pensou, e isso não o desculpa. Disse Maria, chorando, Tu, que és um anjo, perdoa-lhe. Disse o anjo, Não sou um anjo de perdões. Disse Maria, Perdoa-lhe. Disse o anjo, Já te disse que não há perdão para este crime, mais depressa seria perdoado Herodes que o teu marido, mais depressa se perdoará a um traidor do que a um renegado. [...] Disse o anjo, Sobre a cabeça dos filhos há-de sempre cair a culpa dos pais, a sombra a da culpa de José já escurece a frente do teu filho. (SARAMAGO, 1999, p. 115-116)

Deus, afinal, interveio no mundo dos homens, visto que as mortes e o crime deveriam se cumprir. O assassinato em massa das crianças de Belém é chamado tradicionalmente de a morte, o massacre ou a matança dos inocentes, é dito como algo necessário, presumivelmente para cumprir os planos divinos, ainda neste momento da narrativa pairando sem que se saiba ao certo o que pretende, é selada com um crime: José, em seu esforço para salvar seu próprio filho, esquece-se de avisar a vila para que todas as crianças tivessem a chance de serem salvas, e esse homem bom que, num rompante impensado, não pensou em salvar seus semelhantes, será atormentado por essa culpa pelo resto de sua vida, não importando que não tenha havido dolo ou mesmo que esse crime tenha sido demandado por algum plano divino. Como diz o narrador mais à frente, “Deus não perdoa os pecados que manda cometer” (SARAMAGO, 1999, p. 161). Finalmente o leitor possui verdadeiras informações sobre como é a índole do Deus de EJC, e ela parece ser misteriosa e pouco benevolente, mais disposta a perdoar um assassino do que um homem bom, um traidor do que um renegado.

Em sua mão só resta aos homens sofrer em silêncio por suas culpas. José retorna com sua família para Nazaré, novos filhos nascem e uma certa normalidade é imposta, exceto por um pesadelo diário que lhe acomete, no qual vê a si mesmo vestido de soldado indo matar seu primogênito. Toda a noite acorda gritando pelos próximos treze anos, sinal de sua culpa anunciada por um anjo que o narrador conclui só poder ser do inferno, tendo diversos filhos como se procurasse repovoar a Terra das crianças mortas,

de maneira a não se encontrar diferença no próximo recenseamento. O remorso de Deus e o remorso de José eram um só remorso, e se naqueles antigos tempos já se dizia, Deus não dorme, hoje estamos em boas

condições de saber porquê, Não dorme porque cometeu uma falta que nem a homem é perdoável. A cada filho que José ia fazendo, Deus levantava um pouco mais a cabeça, mas nunca virá a levantá-la por completo, porque as crianças que morreram em Belém foram vinte e cinco e José não viverá anos suficientes para gerar tão grande quantidade de filhos numa só mulher [...] O pátio e a casa do carpinteiro estavam cheios de crianças e era como se estivessem vazios. (SARAMAGO, 1999, p. 131-132).

Essa misteriosa união de Deus e José sob o signo da culpa indica que este sentimento passará a ocupar lugar proeminente na obra. O próximo evento de José, vivendo com sua culpa e pesadelo diários, acontece treze anos após o nascimento do seu primogênito, quando o vizinho Ananias se alista para a guerrilha que luta contra a dominação romana. Ao receber notícia de que o vizinho está ferido em Séforis, uma cidade vizinha distante cerca de oito quilômetros, José, sendo um homem compassivo e pio, avia seu burro e vai até lá busca-lo. O narrador não deixa de fazer a conexão de que a distância de Nazaré a Séforis é a mesma de Jerusalém a Belém, coincidência importante porque ambos os caminhos foram percorridos por José para salvar uma vida, mas em um José cometeu um “crime” e em outro ele perdeu sua vida. Não é incomum nos romances altamente reflexivos de Saramago a ação ser repentina, e o mesmo se dá aqui: José é capturado pelos romanos no meio de uma sentença que discutia suas andanças para reencontrar o burro, roubado enquanto seu dono velava pelo vizinho moribundo num barracão de feridos da rebelião.

Os romanos não quiseram saber se José fazia ou não parte da rebelião: imediatamente o colocaram à parte para ser crucificado junto dos sediciosos, não se importando com seus gritos e apelos. Ao todo foram crucificados quarenta homens naquele dia, um número que surge diversas vezes na Bíblia, por vezes associado, como nota o *Dicionário dos Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, ao começo e ao fim de ciclos, à espera, bem como ao castigo divino: quarenta anos vagando no deserto, quarenta anos de governo de David e Salomão, quarenta meses da pregação de Jesus, etc. Nos tempos do primeiro século era comum que um condenado recebesse a pena de trinta e nove chibatadas, já que a lei mosaica proibía mais de quarenta; eram dadas uma a menos da conta toda para evitar que, por engano, passasse do número exigido. Assim também José foi, inocente em meio a trinta e nove culpados, crucificado aos trinta e três anos, a mesma idade que seu filho teria ao morrer; pouco antes de sua crucificação passou por ele o oficial

encarregado. Aquele era seu momento de mais uma vez reiterar que não tinha nada a ver com a rebelião, mas justo ali lhe faltaram as forças e morreu.

Sua morte foi sentida duramente, sobretudo por Maria e Jesus, que, tendo mais idade, poderiam entender melhor sua condição de desamparo. Mas logo depois do enterro Jesus “herdou” os pesadelos de seu pai, apenas de outra perspectiva: ele vê a si mesmo em Belém, junto de outras crianças, prestes a ser morto. Pressionada, sua mãe revela as circunstâncias de seu nascimento, a morte dos inocentes e o crime de José, o que choca Jesus além do esperável e o faz abandonar sua família e ir visitar seu local de nascimento e Jerusalém, na esperança de perguntar aos doutores do Templo sobre o aspecto hereditário da culpa.

Após uma viagem conturbada na qual foi roubado do pouco dinheiro que tinha, dormiu nas ruas de Jerusalém e recebeu caridade de samaritanos e fariseus, Jesus chegou aos doutores que ensinavam no Templo. Essa passagem mimetiza um trecho do evangelho segundo Lucas, no qual os pais de um Jesus de doze anos de idade o perdem durante uma ida a Jerusalém, encontrando-o no Templo ensinando, para a maravilha de todos. Em Lucas esse acontecimento é mais um dos vários que dão testemunho da singularidade do nazareno, mas em Saramago Jesus é apenas mais um menino sem casa nem comida, franzino e desprotegido, e “que ele saiba, não tem motivos para ser diferente dos da sua idade” (SARAMAGO, 1999, p. 222).

No pátio das mulheres estavam alguns doutores com pessoas os rodeando e lhes fazendo perguntas. Em um, do qual Jesus se aproxima, um homem questiona o doutor, ou escriba, como chama EJC, sobre se a ocupação romana deve ou não ser combatida, afinal Deus prometeu a Israel a posse das terras de Canaã, e que seus inimigos fugiriam diante deles. O doutor de pronto desconfiou que se tratava de alguém querendo incitar a população contra uma percebida passividade dos sacerdotes do Templo diante da ocupação romana. Segue-se um pequeno debate no qual o doutor contende que, tal como nos antigos tempos, quando Israel peca o Senhor enviou uma nação estrangeira para dominá-los, não importando que não esteja claro quais são os pecados de que a população é culpada. Por fim a alteração termina da seguinte forma:

Queres dizer então que é vontade do Senhor que os romanos mandem em Israel, Sim, Se é como dizes, temos de concluir que os rebeldes que andam a lutar contra os romanos estão também a lutar contra o Senhor e a sua vontade, Concluis mal, E tu contradizes-te, escreba, O querer de Deus pode ser um não querer, o seu não querer a sua vontade, Só o querer do homem é verdadeiro querer, e não tem importância perante Deus, Assim é, Então, o homem é livre, Sim, para poder ser castigado. (SARAMAGO, 1999, p. 209)

Uma das discussões mais cruciais para o problema da teodiceia é o da vontade divina: como é possível que Deus queira algo que não corresponde à realidade? Se Deus quer que o homem siga por um determinado caminho, como ele seguirá por outro? A resposta oferecida pela teologia geralmente diferencia entre vários diferentes tipos de vontade, algumas equivalentes a decretos, outras a permissões de que algo ruim aconteça, outras mais semelhantes a votos de intenção que não se sobrepõe à liberdade humana.

Em outras palavras, a fim de resolver o que poderia ser uma contradição, pressupõe-se uma fórmula que permita ao crente continuar mantendo sua crença num Deus perfeito, assim como no capítulo anterior desta tese foi possível observar em *Paradise Lost*, no qual essas fórmulas se entrecruzam com a própria natureza do épico. Em EJC, contudo, parte da premissa do romance é desafiar essas fórmulas, questioná-las, perseguindo suas incongruências lógicas e seus problemas de ordem moral para, assim, melhor examinar os males que tais crenças podem causar, semelhantemente ao projeto de Onfray discutido acima. Em suma, Milton cria arte a partir da preservação da fé, Saramago, da resistência a ela.

Jesus não faz uma pergunta de imediato ao escriba, já que chega anunciando que deseja saber sobre a culpa, o que inicia um diálogo no qual aos poucos ambos consideram se é possível ou não que a culpa seja parte da herança que os pais passam para os filhos. Diz o escriba

Podemos admitir que a principal culpa de Adão e Eva, quando ao Senhor desobedeceram, não tenha sido tanto haverem provado do fruto da árvore do conhecimento do bem e do mal, mas a consequência que daí fatalmente teria de resultar, impedirem, com o seu pecado, que o Senhor viesse a cumprir o plano que tinha em mente ao criar o homem e depois a mulher, Queres tu dizer que todo o acto humano, a desobediência no paraíso ou qualquer outro, sempre interfere com a vontade de Deus, e que, finalmente, poderíamos comparar a vontade de Deus a uma ilha no mar, cercada e assaltada pelas revoltas águas das vontades dos homens, esta pergunta lançou-a o segundo dos questionadores [...] Não será tanto assim, respondeu cautelosamente o escriba, a vontade do Senhor não se contenta com prevalecer sobre todas as coisas, ela é o que faz que tudo seja o que é [...] na vontade de Deus, criador e regedor do universo, estão contidas todas as vontades possíveis, a sua, mas também a de todos os homens nascidos e por nascer, Se isso fosse como dizes, interveio Jesus, numa súbita iluminação, cada um dos homens seria uma parte de Deus, Provavelmente, mas a parte representada por

todos os homens juntos seria como um grão de areia no deserto infinito que Deus é. O homem presunçoso que até aí o escriba havia sido desapareceu. [...] Descaídos os ombros, estiradas as feições, as mãos abandonadas sobre os joelhos, todo o corpo dele parecia pedir que o deixassem entregue à sua angústia. [...] O escriba endireitou lentamente a cabeça, olhou-o com a expressão de quem acabasse de sair de um sonho, e, após um longo, quase insuportável silêncio, disse, A culpa é um lobo que come o filho depois de ter devorado o pai, Esse lobo de que falas já comeu o meu pai, Então só falta que te devore a ti, E tu, na tua vida, foste comido ou devorado, Não apenas comido e devorado, mas vomitado. (SARAMAGO, 1999, 212-213)

Foi dito anteriormente que em EJC Saramago cria uma arte questionadora do papel social da religião; contudo, antes de qualquer questionamento é preciso lembrar que EJC é uma obra de literatura em seu pleno direito, capaz de enlevar e encantar seu leitor como poucas. O extenso trecho acima é uma prova disso, cujas afirmações e elisões acrescentam corpo ao mistério que a obra desenha em torno de Deus, sua vontade e o papel dos homens nela. Teria sido fácil a um escritor ateu sugerir que Deus não existe, que os homens o inventaram e seguir adiante. Contudo EJC, através de uma história humana, assume o ponto de vista dos pequenos e desfavorecidos humanos que, em seus cotidianos solitários, especulam e anseiam pelo divino, temendo-o e, por vezes, duvidando. O leitor entende suas preocupações, coloca-se nos seus passos, simpatiza com seus sofrimentos e pondera suas dúvidas.

Em um só fôlego EJC aproxima a discussão da vontade divina com a da culpa humana, o que, se num primeiro momento pode causar estranhamento, já que uma pergunta sobre a culpa é precedida de outras sobre a vontade divina, então respondida com mais questões sobre a vontade divina até, por fim, terminar com uma elíptica admissão do poder esmagador que a culpa suspende sobre os homens. Mas talvez essa aproximação seja uma chave para o melhor entendimento do romance, uma, aliás, permitida pela própria lógica cristã, e o primeiro de seus teólogos, Paulo de Tarso, escreveu em sua epístola aos Romanos sobre o problema dos preceitos da lei mosaica serem difíceis de seguir, desde suas minúcias ritualísticas (as quais, por fim, considerou abolidas no sacrifício de Cristo) até as fortes exigências de amor a Deus e ao próximo, que o apóstolo considerava ser o cerne de toda a lei.

Pois, quando estávamos na carne, as paixões dos pecados, suscitadas pela lei, operavam em nossos membros para darem fruto para a morte. Mas agora fomos libertos da lei, havendo morrido para aquilo em que estávamos retidos, para servirmos em novidade de espírito, e não na velhice da letra. Que diremos pois? É a lei pecado? De modo nenhum. Contudo, eu não conheci o pecado senão pela lei; porque eu não conheceria a

concupiscência, se a lei não dissesse: Não cobiçarás. Mas o pecado, tomando ocasião, pelo mandamento operou em mim toda espécie de concupiscência; porquanto onde não há lei está morto o pecado. E outrora eu vivia sem a lei; mas assim que veio o mandamento, reviveu o pecado, e eu morri; e o mandamento que era para vida, esse achei que me era para morte. Porque o pecado, tomando ocasião, pelo mandamento me enganou, e por ele me matou. De modo que a lei é santa, e o mandamento santo, justo e bom. Logo o bom tornou-se morte para mim? De modo nenhum; mas o pecado, para que se mostrasse pecado, operou em mim a morte por meio do bem; a fim de que pelo mandamento o pecado se manifestasse excessivamente maligno. Porque bem sabemos que a lei é espiritual; mas eu sou carnal, vendido sob o pecado. Pois o que faço, não o entendo; porque o que quero, isso não pratico; mas o que aborreço, isso faço. E, se faço o que não quero, consinto com a lei, que é boa. Agora, porém, não sou mais eu que faço isto, mas o pecado que habita em mim. Porque eu sei que em mim, isto é, na minha carne, não habita bem algum; com efeito o querer o bem está em mim, mas o efetuá-lo não está. Pois não faço o bem que quero, mas o mal que não quero, esse pratico. Ora, se eu faço o que não quero, já o não faço eu, mas o pecado que habita em mim. Acho então esta lei em mim, que, mesmo querendo eu fazer o bem, o mal está comigo. Porque, segundo o homem interior, tenho prazer na lei de Deus; mas vejo nos meus membros outra lei guerreando contra a lei do meu entendimento, e me levando cativo à lei do pecado, que está nos meus membros. Miserável homem que eu sou! quem me livrará do corpo desta morte? Graças a Deus, por Jesus Cristo nosso Senhor! De modo que eu mesmo com o entendimento sirvo à lei de Deus, mas com a carne à lei do pecado. (Rm. 7, 5-21)

Essa é a base do pensamento paulino, expressa também em outras passagens. Escrevendo numa época em que não estava claro para os cristãos as fronteiras e natureza de sua nova fé e do judaísmo no qual ela era diretamente fundada, Paulo chegou à seguinte fórmula: a lei mosaica, dada por Deus, é boa, representando a eterna vontade divina para o ser humano, aquela que ele tinha em mente quando o criou em primeiro lugar. Contudo, dada nossa natureza decaída e corrupta advinda do pecado original de Adão e Eva, o homem é incapaz de cumprir a boa lei de Deus, a tal ponto que a lei, em princípio excelente, serve apenas para acusar o pecado existente e ensejar pecados novos, pois o mero conhecimento da vontade divina não é suficiente para limpar o homem de seus erros.

A solução dada por Paulo é a de que Deus dispôs do sacrifício vicário de Jesus para perdoar os homens e, gratuitamente, impor-lhes uma piedade que eles não têm, concedendo o status virtual de justo àquele que aceitar Cristo como seu redentor. Em outras palavras, toda humanidade é inimiga de Deus (Rm. 5), mas Sua Graça ofereceu aos homens um caminho de salvação; para todo aquele que acredita no poder da morte de Cristo não resta nenhuma condenação (Rm. 8), pois por seus pecados já foi oferecida uma propiciação na cruz. Vale notar também que tal forma de pensar o perdão dos pecados funciona como uma leitura revisionista

dos sacrifícios oferecidos no Templo: o culto a Deus nas antigas escrituras hebraicas que hoje formam o antigo testamento gira em torno de sacrifícios de ovelhas e outros animais como forma de pedir perdão pelos pecados coletivos e pessoais, além de diversos outros ritos celebratórios. No cristianismo, Jesus é o cordeiro perfeito que Deus ofereceu como sacrifício expiatório pela humanidade.

É muito comum no mundo antigo a instituição do sacrifício expiatório. Escrevendo sobre ele o antropólogo René Girard diz que a opinião de vários especialistas é a de que a vítima do sacrifício deve ser a mais inocente possível, a mais humana, embora ele tenha uma opinião diferente sobre o assunto.

É verdade que um Joseph de Maistre vê sempre na vítima ritual uma criatura “inocente”, que paga por algum “culpado”. A hipótese que propomos suprime essa diferença moral. A relação entre a vítima potencial e a vítima atual não deve ser definida em termos de culpabilidade e de inocência. Não há nada a ser “expiado”. A sociedade procura desviar para uma vítima relativamente indiferente, uma vítima “sacrificável”, uma violência que talvez golpeasse seus próprios membros, que ela pretende proteger a qualquer custo. Todas as qualidades que tornam a violência terrificante - sua brutalidade cega, o absurdo de seus rompantes - não existem sem contrapartida: elas são inseparáveis de sua estranha tendência para arremessar-se sobre vítimas substitutas, o que permite ludibriar esta inimiga e lançar-lhe, no momento oportuno, a presa derrisória que irá satisfazê-la. (GIRARD, 1998, p. 14-15)

A teologia cristã parece concordar com o citado filósofo conservador Joseph de Maistre (1753-1821) quando percebe que é o nascimento virginal de Jesus que faz dele isento do pecado original e, portanto, a vítima perfeita a ser oferecida como imolação a Deus pelos pecados do povo¹⁰¹; contudo, a teoria de Girard é de que a função mimética da mente faz com que o homem deseje aquilo que é de seu semelhante, mantendo todos em estado de permanente tensão e conflito. Tal tensão precisa ser dissipada de alguma forma antes que a violência se espalhe e destrua o grupo, e uma forma encontrada é a morte de uma vítima qualquer. A violência cega é vista como a verdadeira garantidora do sagrado, sua fonte, já que o homem percebe como sagrado tudo que pode dominá-lo; ela permeia as relações humanas e exige constantes sacrifícios para que não engula o cosmo¹⁰².

¹⁰¹ A epístola aos Hebreus informa que Jesus era não só o sacrifício mas também o mais excelente sumo sacerdote, efetivamente tornando todo o sistema de sacrifício do Velho Testamento em uma mera figura da salvação propiciada por Cristo.

¹⁰² Diz o autor: “O sagrado é tudo o que domina o homem, e com tanta mais certeza quanto mais o homem considere-se capaz de dominá-lo. Inclui portanto, entre outras coisas, embora secundariamente, as tempestades, os incêndios das florestas e as epidemias que aniquilam uma população. Mas é também, e principalmente, ainda que de forma mais oculta, a violência dos próprios homens, a violência vista como exterior ao homem e confundida, desde então, com todas as forças que pesam de fora contra ele, É a violência que constitui o verdadeiro coração e a alma secreta do

Foge ao interesse desta tese pronunciar-se quanto à validade de uma teoria antropológica; contudo, publicada em 1972, na visão desse eminente antropólogo pode-se encontrar semelhanças com EJC, nomeadamente a visão do sagrado como algo terrível e misterioso, como um poderio que impele o homem a atos horríveis sem muita preocupação com seu bem estar. O Deus de Milton era um imperador, e sua justiça, sempre confirmada e jamais negada, era um dever de todos os homens de bem; pode-se argumentar que *Paradise Lost* pretende, pelo menos em parte, destilar uma história coerente a partir de uma Bíblia (bem como a tradição de sua leitura) fragmentada e por vezes imprecisa; a narração resultante aplica a lógica própria do gênero épico para criar uma narração teodiceica que confirme ao leitor cristão a bondade de Deus e sua isenção em relação a origem do mal, o qual Ele não tolera e irá, de acordo com seu bom plano, usar para fazer o bem no final.

Em Saramago Deus é algo mais misterioso, mais sagrado, até a metade do livro apenas pairando sobre as cabeças de seus fieis; se é verdadeira a fala do escriba de que a vontade dos homens é parte da vontade de Deus, o fiel em um Deus bom só pode se abalar, porque isso quer dizer que há uma parte de Deus não reconhecida, que deseja o mal, que contradiz a si mesmo, que permite que suas criaturas se batam e se debatam em suas misérias por todo o universo. Isso também significa que a explicação ordinária do que seja culpa¹⁰³, a saber, o sentimento experimentado por alguém que transgride contra uma prescrição, não pode completamente dar conta da realidade que pretende explicar, pois para isso seria necessário, em primeiro lugar, que a Vontade que o pecador ofendeu fosse claramente definida. O escriba esmaece ao perceber que se a Vontade Divina for multiforme ou contraditória ou ainda amorfa, a culpa não é mais passível de perdão (basta lembrar da conversa que o Anjo teve com Maria na cova sobre a culpa de José), talvez porque ela não venha do próprio Deus. Talvez ela venha de partes ignotas da mente humana e de seu funcionamento em uma sociedade. Talvez ela não seja algo com o qual se possa dialogar, contra o qual seja possível se prevenir.

sagrado. Ainda não sabemos como os homens conseguem colocar sua própria violência fora deles mesmos. No entanto, uma vez que isto tenha ocorrido, uma vez que o sagrado tenha se tornado esta substância misteriosa que vagueia ao redor deles, investindo-os de fora sem se identificar verdadeiramente com eles próprios, atormentando-os e brutalizando-os, um pouco como as epidemias ou as catástrofes naturais, os homens se defrontam com um conjunto de fenômenos aparentemente heterogêneos, mas que apresentam notáveis analogias.” (GIRARD, 1998, p. 45-46)

¹⁰³ Esta análise está muito próxima do que disse Freud a esse respeito no sexto capítulo de *O mal estar na civilização*. Sobre isso confira-se FREUD, 2013, p. 93 e adiante.

Talvez a culpa, a angústia, a violência, talvez, enfim, o mal, seja como um lobo entre ovelhas, livre para devorar a todas. Do pensamento do escriba eliminou-se a teodiceia, que vemos tão forte e segura em *Paradise Lost*, e o que restou foi um esmagador desespero.

Saído dali, Jesus foi até Belém visitar a cova onde nasceu, e conheceu Zelomi, a escrava que serviu de parteira a Maria e ajudou a trazê-lo ao mundo. Em sua conversa com ela, Jesus menciona o porquê de as crianças terem sido trucidadas, a que ela responde

Só Deus saberá por que morreram, o anjo da morte, tomando a figura de uns soldados de Herodes, desceu em Belém e condenou-os, Crês então que foi vontade de Deus, Não sou mais do que uma escrava velha, mas, desde que nasci, ouço dizer que tudo quanto tem acontecido no mundo, mesmo o sofrimento e a morte, só pôde acontecer porque Deus, antes, o quis, Assim é que está escrito, Compreendo que Deus queira, um destes dias, a minha morte, mas não a de crianças inocentes, A tua morte decidi-la-á Deus, a seu tempo, a morte dos meninos decidiu-a a vontade de um homem, Pode bem pouco, afinal, a mão de Deus, se não chega para interpor-se entre o cutelo e o sentenciado, Não ofendas ao Senhor, mulher, Quem, como eu, nada sabe, não pode ofender, Hoje, no Templo, ouvi dizer que todo o acto humano, por mais insignificante que seja, interfere com a vontade de Deus, e que o homem só é livre para poder ser castigado, Não é de ser livre que o meu castigo vem, mas de ser escrava, disse a mulher. Jesus calou-se. Mal tinha ouvido as palavras de Zelomi porque o pensamento, como uma súbita fresta, abriu-se para a ofuscante evidência de ser o homem um simples brinquedo nas mãos de Deus, eternamente sujeito a só fazer o que a Deus aprouver, quer quando julga obedecer-lhe em tudo, quer quando em tudo supõe contrariá-lo. (SARAMAGO, 1998, p. 219-220)

Em Saramago por vezes a figura do velho oferece um tipo particular de sabedoria, mais pautada na realidade e na aceitação da condição de vida. Era opinião do escriba que a vontade do homem de alguma forma interfere na vontade divina, talvez mesmo que faça parte dela; isso, para ele, faria do homem um ser livre, mesmo que fosse para ser castigado. Porém Zelomi lembra a Jesus de que a crença comum é de que Deus permite que o mal aconteça, mas o corolário dessa crença é: se a vontade de Deus não pode parar com o mal, então ela é por demais débil; o homem pode até ser livre, mas se é castigado por exercer sua liberdade, não passa de um escravo. Jesus é, até então, um personagem profundamente imbuído de uma interpretação mais pia de sua fé, uma muito semelhante em espírito àquela que domina *Paradise Lost* e que consiste na incansável defesa da justiça divina diante do pecado humano, acaba se desesperando ante a imagem dos seres humanos como brinquedos nas mãos de um Deus cujas verdadeiras intenções não se conhece.

Logo à saída da cova Jesus encontra uma figura que conduz um rebanho, a qual passa a chamar de Pastor, visto não lhe oferecer nenhum outro nome, com o qual passará os próximos quatro anos, período em que Pastor continuará a afundar a cunha colocada pela resposta do escriba e da escrava. Nos evangelhos canônicos Jesus, antes de começar seu ministério, vai ao deserto por quarenta dias a fim de jejuar e ser testado pelo Diabo, emergindo desse teste vencedor e imaculado, sendo uma antítese do casal primordial que falhou e foi enganado. Em EJC o Diabo, ou Pastor, não o tenta, apenas vai, aos poucos, apresentando novas realidades para o jovem, a primeira delas sendo o fato de que é o primeiro não judeu com quem Jesus convive; de fato, Pastor não segue a Deus nenhum, não profere nenhuma das costumeiras bênçãos que até então haviam povoado a boca dos personagens desse rebanho, limitando-se, apenas, a tocar na terra. Isso faz com que o protagonista resolva partir logo de início.

Parto porque não devo viver ao lado duma pessoa que não cumpre as suas obrigações para com o Senhor, Que obrigações, As mais elementares, as que se exprimem pelas bênçãos e pelas graças. Pastor ficou calado, com um meio sorriso que se revelava mais nos olhos que na boca, depois disse, Não sou judeu, não tenho de cumprir obrigações que não são minhas. Jesus recuou um passo, escandalizado. Que a terra de Israel fervilhasse de estrangeiros e seguidores de deuses falsos, por de mais o sabia, mas nunca lhe sucedera dormir ao lado de um deles, comer do seu pão e beber do seu leite. Por isso, como se segurasse diante de si uma lança e um escudo protector, exclamou, Só o Senhor é Deus. O sorriso de Pastor apagou-se, a boca ganhou de súbito um vinco amargo, Sim, se existe Deus terá de ser um único Senhor, mas era melhor que fossem dois, assim haveria um deus para o lobo e um deus para a ovelha, um para o que morre e outro para o que mata, um deus para o condenado, um deus para o carrasco, Deus é uno, completo e indivisível, clamou Jesus, e quase chorava de piedosa indignação, ao que o outro respondeu, Não sei como pode Deus viver, [...] Deus não vive, é, Nessas diferenças não sou entendido, mas o que te posso dizer é que não gostaria de me ver na pele de um deus que ao mesmo tempo guia a mão do punhal assassino e oferece a garganta que vai ser cortada, Ofendes a Deus com esses pensamentos ímpios, Não valho tanto, Deus não dorme, um dia te punirá, Ainda bem que não dorme, dessa maneira evita os pesadelos do remorso, Por que me falas tu de pesadelos e remorso, Porque estamos a falar do teu deus, E o teu, quem é, Não tenho deus, sou como uma de minhas ovelhas, Ao menos dão filhos para os altares do Senhor, E eu digo-te que como lobos uivariam essas mães se o soubessem. (SARAMAGO, 1999, p. 232-233)

A piedade de Jesus era constantemente reforçada pela sociedade em que vivia, na qual todos agiam e pensavam da mesma forma, e por seus próprios mecanismos de defesa, que podem ser vistos no trecho acima sob a forma de reações emocionalmente carregadas nas quais ele repete axiomas que aprendeu desde de suas primeiras lições na sinagoga e que o marcam como bom judeu. Sua fé, pelo menos nessa visão da pessoa e intenções divinas, assemelha-se muito ao

cristianismo, fato compreensível visto que é num contexto cristão que o autor de EJC está escrevendo; assim, é possível ver que várias dos protestos de Jesus assemelham-se ao ethos que estrutura *Paradise Lost*: tudo o que acontece é da vontade e permissão de Deus, não se deve proferir julgamentos da conduta divina, o homem deve dar graças a Deus a todo o tempo, Deus é uno e indivisível e nele não há contradição, e a própria natureza o louva.

Tal semelhança não deve causar espanto, visto que todas essas ideias estão presentes quase plenamente formadas na Bíblia, e elas direcionaram a maneira que o cristianismo pensou Deus e seu relacionamento com a criação, o que por vezes se manifesta na arte, como é o caso de *Paradise Lost*, no qual a afirmação delas serve de estrutura ideológica para o épico, e garantidor, na visão do autor e de seu público pretendido, de uma importância que o destaca do status de mera obra de literatura. Mas EJC está inserido em outro contexto ideológico, um em que mais importante do que afirmar as defesas de uma religião é contraditá-las, desafiá-las a fim de saber o que de real há nelas. E é isso que, casualmente, Pastor faz, afirmando que para as ovelhas, que no romance, assim como na Bíblia, são uma metáfora para a grei humana, gritariam de dor se soubessem para quê seus borregos estão destinados. Há uma chocante implicação que confirma a suspeita de Jesus quando conversava com Zelomi sobre a natureza dos homens em relação aos planos de Deus.

Percebendo que Pastor, que admitiu não ser um homem, por vezes tocava a terra com as palmas das mãos, lembrou-se de que quando era bem criança alguns velhos viajantes visitaram sua aldeia e contaram que no interior da terra havia outro mundo, uma cópia e reflexo do da superfície, criado pelo Diabo quando foi expulso do paraíso, já que esse, que antes foi muito amigo de Deus e estava presente durante a criação de Adão e Eva,

tinha podido aprender como se fazia, então repetiu no seu mundo subterrâneo a criação de um homem e de uma mulher, com a diferença, ao contrário de Deus, de não lhes ter proibido nada, razão por que não teria havido, no mundo do Diabo, pecado original. Um dos velhos atreveu-se mesmo a dizer, E como não houve pecado original, também não houve nenhum outro. (SARAMAGO, 1999, p. 235-236)

Essa insinuação que acomete Jesus não é outra senão a de que os homens só receberam o castigo porque houve um Deus que determinou eles eram merecedores de tal, e que o Diabo pode acabar sendo um mestre mais desejável, já que não vai exigir nada de suas criaturas nem tampouco castigá-las por

inadvertidamente terem-no ofendido. Mais adiante o Pastor insinua que as genitálias, obra de Deus, são tão puras à Sua presença quanto qualquer outra parte do corpo, a que Jesus, escandalizado, menciona dos trechos da Bíblia em que ao homem é mandado guardar o decoro, sugerindo que essa parte seja maldita. Ainda nessa conversa há mais duas sugestões de Pastor, cada uma mais chocante para Jesus. A primeira é a de que Deus é prisioneiro de uma prisão na qual ele é o único guarda, já que ele se recusa a mudar de opinião; a segunda é que Jesus se inicie sexualmente com uma das ovelhas. Após Jesus citar novamente as escrituras em sua desesperada e chocada negativa, Pastor se dirige às ovelhas:

ouvide o que nos vem ensinar este sábio rapaz, que não é lícito fornicar-vos, Deus não o permite, podeis estar tranquilas, mas tosquiar-vos, sim, maltratar-vos, sim, matar-vos, sim, e comer-vos, pois para isso vos criou a sua lei e vos mantém a sua providência. (SARAMAGO, 1999, p. 238)

Pastor está terminando de solapar em Jesus a crença de que os decreto divinos realmente façam sentido ou sejam desejáveis; Deus surge, cada vez mais, como um pastor tirânico e contraditório que não tem cuidado de seu rebanho, a que é contraposta a índole benévola de Jesus, cuja compaixão corre tão forte a ponto de fragilizá-lo, como quando, por exemplo, se entristeceu gravemente após matar por acidente um cordeiro, da carne do qual fez voto em não comer.

Para a religião que cultiva e os costumes a que obedece, estes escrúpulos de Jesus são subversivos, haja vista a matança desses outros inocentes todos os dias sacrificados nos altares do Senhor, maiormente em Jerusalém, onde as vítimas se contam por hecatombes. No fundo, talvez que o caso de Jesus, à primeira vista incompreensível nas circunstâncias de tempo e de lugar, seja apenas uma questão de sensibilidade, por assim dizer, em carne viva, recordemos quão próxima está ainda a trágica morte de José, quão próxima as revelações insuportáveis do que aconteceu em Belém vai fazer quinze anos, [...] (SARAMAGO, 1999, p. 243)

Nesse trecho fica mais óbvia a aproximação que o romance faz entre Jesus, humano, varado de dores mas, talvez por isso mesmo, capaz de ter pena do seu rebanho, e Deus, até agora oculto, com quem a grei humana não tem nenhum contato exceto por seus rituais e sacrifícios. Essa diferença é ampliada por ocasião da Páscoa, quando exigia a lei judaica o sacrifício de um cordeiro; Pastor não só ofereceu licença para que seu ajudante fosse celebrar em Jerusalém como também deu-lhe permissão de sacrificar um de seus anhos, porém Jesus se recusou a levar à morte algo que ele mesmo ajudou a criar (SARAMAGO, 1999, p. 245). Por fim, resolve mendigar para conseguir o dinheiro para comprar um cordeiro de outro rebanho, e a ventura lhe sorriu a ponto de um homem lhe doar um dos seis que

levava, porque “assim não achará o Senhor falta nos sacrifícios desta Páscoa” (p. 248). Mas após um reencontro tenso com sua família, que não aprovava a companhia de Pastor, Jesus faz duas decisões surpreendentes:

Por cima do Templo, a alta coluna de fumo, enovelada, contínua, mostrava a toda a terra em redor que quantos ali tinham ido a sacrificar erma directos e legítimos descendentes de Abel, aquele filho de Adão e Eva que ao Senhor, naquele tempo, oferecera promogénitos do seu rebanho e as gorduras deles, favoravelmente recebidos, enquanto seu irmão Caim, não tendo para apresentar mais do que simples frutos da terra, viu que o Senhor, sem que se soubesse até hoje porquê, deles desviou os olhos e para ele não olhou. [...] todos sacrificam, por igual, o mesmo, é ver como as gorduras crepitam, como as carnes rechinam, Deus, nas empíreas alturas, respira, comprazido, os odores da carnagem. Jesus apertou o cordeiro contra o peito, não compreende por que não aceita Deus que no seu altar se derrame uma concha de leite, sumo da existência que passa de um ser a outro ser, ou nele se espalhe, com um gesto de semeador, um punhado de trigo, matéria entre todas substantiva do pão imortal. Então Jesus, como se uma luz houvesse nascido dentro dele, decidiu, contra o respeito e a obediência, contra a lei da sinagoga e a palavra de Deus, que este cordeiro não morrerá, que o que lhe tinha sido dado para morrer continuará vivo, e que, tendo vindo a Jerusalém para sacrificar, de Jerusalém partirá ainda mais pecador do que quando cá entrou, já não lhe bastavam as faltas antigas, agora caiu em mais esta, o dia chegará, porque Deus não esquece, em que terá de pagar por todas elas. Durante um momento, o temor do castigo fê-lo hesitar, mas a mente, numa rapidíssima imagem, representou-lhe a visão aterradora de um mar de sangue infinito, o sangue dos inumeráveis cordeiros e outros animais sacrificados desde a criação do homem, que para isso mesmo é que a humanidade foi posta nesse mundo, para adorar e sacrificar.[...] Envolvendo o anho no alforge, como para o defender duma ameaça agora iminente, Jesus correu para fora da esplanada, perdeu-se nas ruas mais estreitas, sem se preocupar com a direção que ia. (SARAMAGO, 1999, p. 249-251)

A visão tradicional é a de que o homem foi colocado na Terra para servir e adorar a Deus, e a forma que Deus estabeleceu para sua adoração é o sacrifício de animais, preferida desde a época de Caim e Abel, quando, sem nenhuma explicação, Ele decide que a oferta de uma vida, sangue e gordura de um é mais válida do que a dos frutos da terra do outro¹⁰⁴, o que suscita a inveja do primeiro homem nascido de mulher, que mata seu irmão mais novo, cometendo o primeiro crime da humanidade; causado, segundo a Bíblia, porque Deus preferiu um tipo de oferta a outro, uma que envolve a morte de uma criatura inocente. Alguns personagens de Saramago, como José, de *Todos os nomes* ou Raimundo, de *História do cerco de Lisboa* distinguem sua trajetória por um único ato de desobediência à ordem estabelecida, um ato que marca o início de uma jornada de autodesenvolvimento. No caso de Jesus, ele havia se dado conta de que sua vida era rodeada de morte, como a dos inocentes, a do pai ou a dos cordeiros. Talvez

¹⁰⁴ A explicação normalmente dada em contextos religiosos é de que a oferta de Caim não era sincera; Milton também adere a ela ao narrar em *Paradise Lost* o episódio (cf. XI, 429-460).

abalado pelos questionamentos que vêm sendo apresentados sobre a cada vez mais dúbia natureza divina, ele começa a questionar por que Deus não poderia ter escolhido outra forma de realizar os ritos sagrados, uma tão ou mais significativa que a morte de um ser vivo, mais pacífica e humana.

O texto ainda mostra o terror que se apodera de Jesus diante da perspectiva não só do castigo como também da imensa mortandade que vem sendo praticada em seu nome desde a fundação do mundo. Como lhe dirá, mais adiante, Maria de Magdala, “Deus é medonho” (p. 309), e diante desse espetáculo o impressionável Jesus só pode abraçar seu cordeiro e fugir. No caminho encontrou sua família, um encontro tenso no qual ele faz sua segunda grande decisão: permanecer como ajudante de Pastor. Ao voltar ao rebanho, Jesus não teve sequer coragem de marcar seu novo cordeiro, sendo necessário que Pastor cortasse a ponta da orelha do animal, a fim de que ele pudesse ser diferenciado do resto do rebanho, mais ou menos como, como lembrou ao manejar a faca, os judeus são circuncidados mediante a lei mosaica.

O retorno ao rebanho foi marcado por um relâmpago que fendeu de alto a baixo uma oliveira, incendiando-a; Pastor interpretou o acontecimento como um sinal de que Deus apenas queria mostrar a Jesus que poderia tê-lo morto, se assim o quisesse. Já no próximo parágrafo EJC nos informa que, quatro anos depois, o cordeiro resgatado, já então uma ovelha vulgar, perdeu-se no deserto, e foi Jesus buscá-la. Numa cena que lembra muito as teofanias do Velho Testamento, Jesus, de alguma forma ciente da importância do momento, tira mais do que só as sandálias de seu predecessor, Moisés: ele tira a roupa toda. E no meio de uma greta circular no labirinto de pedras ele encontra sua ovelha perdida, e Deus, lhe falando de uma coluna de fumo girando. O deserto, em seu sentido mais amplo, está sempre presente no romance como um lugar por excelência para discutir coisas grandes e importantes; porém este, que Jesus adentrou, é um deserto literal, duro, vazio e seco, que machuca seu corpo nu e esconde perigos atrás de cada uma de suas curvas.

Dali foi que Deus fez a Jesus a proposta de uma aliança, a vida em troca de algum tipo indefinido de poder e glória a ser recebido no futuro. O selo dessa aliança é o sacrifício da ovelha predileta, que de Deus era antes que Jesus a tomasse para si, o que é feito sem grandes protestos. Jesus sacrifica com os olhos cheios de

água, Deus recebe com um suspiro de alívio. Pastor, ao saber que Jesus matou o animal que tanto cuidado lhe inspirara, o expulsa: “Não aprendeste nada, vai” (p.265). Talvez porque, lembrando suas próprias palavras a Maria, um renegado é pior que um traidor, e Jesus, em troca de promessas vagas e sem saber o que de si era requisitado, ofertou o símbolo de sua individualidade, aquela ovelha que representava sua superioridade moral em relação ao seu Criador. Como é revelado adiante,

Deus, apesar das suas demonstrações de força, ele é o universo e as estrelas, ele é os raios e os trovões, ele é as vozes e o fogo no alto da montanha, não tinha poder para obrigar-te a matar a ovelha, e, contudo, tu, por ambição, mataste-a, o sangue que ela derramou não o absorveu de todo a terra do deserto, vê como chegou até nós, é aquele fio vermelho sobre a água, que, quando daqui nos formos, nos há de seguir pelo rasto, a ti, a Deus e a mim [Pastor]” (SARAMAGO, 1999, p. 375).

Após ser expulso por Pastor Jesus encontra Maria de Magdala, uma prostituta que abandona a profissão por amor dele e a pessoa capaz de acreditar nele, já que sua mãe e irmãos se recusam a levar a sério a possibilidade de ele ter visto Deus. A partir daí os sinais do poder divino começaram a se manifestar nele, a princípio timidamente, através de pescas que são sempre miraculosas quando ele está no barco em companhia dos pescadores do mar da Galiléia, depois mais claras, como na multiplicação dos pães, nas bodas de Caná, cura da sogra de Pedro, na maldição da figueira, na interrupção da tempestade e no exorcismo do gadareno; esse último episódio serve de prenúncio ao que vai acontecer a seguir, já que ocorre de maneira bem semelhante à narrativa bíblica: um endemoninhado surge, seus demônios dizem que Jesus é o Filho de Deus, este os expulsa e eles pedem para serem enviados para um rebanho de porcos ali por perto, que, ao recebê-los, se precipita na água. A diferença é que, refletindo sobre o assunto mais tarde, o Jesus saramaguiano chega à conclusão de que foi enganado, visto que, se os demônios não morrem, o afogamento da vara apenas os libertou para vagar pela terra e possuir novas pessoas, tornando o milagre vazio de qualquer sentido.

Um dia, quando um nevoeiro misterioso se apossa do mar da Galileia, afastando qualquer pescador, Jesus toma um barco e sai com ele para este que se tornou mais um dos desertos figurativos do romance, um no qual ele, sem perceber, estará pelos próximos quarenta dias, tal qual sua contraparte bíblica sendo testada pelo Diabo, tal qual Moisés no alto do Sinai coberto de fumo, recebendo as tábuas da lei. Quanto a Jesus, após remar um pouco chega a um círculo livre de névoa, e

na proa do seu barco está sentado Deus, sob a forma de um judeu rico de barbas longas, que confirma aquilo que anteriormente um anjo havia sido enviado a dizer para Maria: no dia da concepção de Jesus ele misturou sua semente à de José, sendo, portanto, o pai biológico do nazareno. Nisso ouviu-se um barulho na água, e, nadando, algo que a princípio parecia ser a cabeça de um porco foi chegando mais perto até que ficou claro que era o Pastor, ou o Diabo, que em silêncio subiu no barco e ali se deixou estar, mudo. Tirando a barba e a aparência um pouco mais jovem era idêntico a Deus, que agiu como se já o esperasse, porque “tudo que interessa a Deus, interessa ao Diabo” (p. 369).

Esse Deus que se revela a Jesus é diferente do Deus imperial e patriarcal do Deuteronômio que normalmente vem à mente dos cristãos e que Milton apresentou em seu épico: ele, por exemplo, declara não saber dos assuntos do Diabo, já que é onisciente até certo ponto, “O ponto em que começa a ser interessante fazer de conta que ignoro” (p. 366). Por essa declaração já se mostra que ele não é apenas uma pessoa, isto é, um ente dotado de razão e volição próprias, mas também apresenta uma representação de si mesmo perante um público que, além do leitor, não se sabe ao certo qual seja. Em sua fala não há, por menor que seja, nenhuma mostra de amor por suas criaturas, apenas um estranho desejo de poder que parece um tanto deslocado em um Deus, mas a própria natureza do Deus saramaguiano é intencionalmente ambígua, não ficando claro sequer se ele está sozinho ou se há outros deuses junto dele.

Já em seus colóquios com Jesus Pastor disse que Deus, se existir, haveria de ser único, embora fosse melhor que fosse dois, já que em seu Universo há o algoz e a vítima, a ovelha e o lobo, deixando entender que um ente só não pode ser Deus de todos. Por todo o romance há imagens tratando Deus como uma incompreensível presença que preenche o Universo, e o próprio Deus, durante a teofania da Galiléia, afirma que ele é “Único e verdadeiro” (p. 380); contudo, ele também admite que há outros deuses, reais o suficiente para que haja um acordo entre eles,

esse sim, inamovível, nunca interferir directamente nos conflitos, imaginas-me a mim numa praça pública, rodeado de gentios e pagãos, a tentar convencê-los de que o deus deles é uma fraude e que o verdadeiro deus sou eu, não são coisas que um deus faça a outro, além disso nenhum deus gosta que venham fazer na sua casa aquilo que seria incorrecto ir ele fazer à casa dos outros, Então, servi-vos dos homens, Sim, meu filho, o homem é pau para toda a colher, desde que nasce até que morre está sempre disposto a obedecer, mandam-no para ali, e ele vai, dizem-lhe que pare, e ele pára, ordenam-lhe que volte para trás, e ele recua, o homem, tanto na paz como

na guerra, falando em termos gerais, é a melhor coisa que podia ter sucedido aos deuses, E o pau de que eu fui feito, sendo homem, para que colher vai servir, sendo teu filho, Serás a colher que eu mergulharei na humanidade para a retirar cheia dos homens que acreditarão no deus novo em que me vou tornar, Cheia de homens, para os devorares, Não precisa que eu o devore, quem a si mesmo se devorará. (SARAMAGO, 1999, p.371-372)

A imagem que fica é de que os deuses não só convivem muito bem como usam os seres humanos como peões de seus jogos de xadrez (imagem utilizada no romance, aliás). Mais tarde, Deus também revela que há de existir um novo Deus, Alá, contra quem os cristãos irão contender, o que suscita a pergunta: quem criará esse “Deus inimigo”?

Jesus não sabia responder, Deus, se calado estava, calado ficou, porém do nevoeiro desceu uma voz que disse, Talvez este Deus e o que há-de vir não sejam mais do que heterónimos, De quem, de quê, perguntou, curiosa, outra voz, De Pessoa, foi o que se percebeu, mas também podia ter sido, Da Pessoa. Jesus, Deus e o Diabo começaram por fazer de conta que não tinham ouvido, mas logo a seguir entreolharam-se com susto, o medo comum é assim, une facilmente as diferenças. (SARAMAGO, 1999, p. 389-390)

Descontando a possibilidade de blague, a sugestão de que os deuses sejam heterónimos de Pessoa ou da Pessoa parece direcionar o entendimento da divindade como objeto puramente ficcional. Milton, mesmo admitindo que a pena e as palavras humanas eram insuficientes para descrever Deus, ainda assim deseja que sua fábula apresente o reino do sobrenatural de maneira coerente não só com a crença cristã como também dentro do próprio épico. Mas no século de Saramago a crença em um cosmos ordenado foi substituída pela de um universo vazio de sentido, habitado por mentes que são palcos para o inacreditavelmente complexo e incognoscível mundo interno das pessoas. Se Deus for uma criação desse mundo, faz sentido que ele seja hora onisciente, ora não, ora seja onipotente, ora esteja preso a regras das mais diversas, ora seja Único, ora um entre pares. Enfim, um Deus que é pode ser transcendente, cuja vastidão da abóbada celeste não é senão um de seus olhos, se for necessário para a criação de uma imagem literária, mas também pode ser uma personagem por demais humana, em uma busca amoral por mais seguidores, se o autor quiser criticar o papel da religião nas guerras humanas. Multiforme e inalcançável como a Pessoa de que é heterônimo.

O plano que Deus tinha desde o início, que o fez ter um filho em primeiro lugar, advém de uma característica muito humana sua: ele é tão ou mais insatisfeito do que os homens que fez, e, depois de quatro mil anos sendo o Deus de um pequeno povo em um pequeno canto do mundo, resolveu expandir seu culto e

atingir outros povos. Assim, precisava de um filho para morrer de forma infame e dolorosa, na cruz, para que sirva de magneto aos novos fiéis que terá, os católicos. Jesus tentou se rebelar contra esse destino:

Rompo o contrato, desligo-me de ti, quero viver como um homem qualquer, Palavras inúteis, meu filho, ainda não percebeste que estás em meu poder e que todos esses documentos selados a que chamamos acordo, paco, tratado, contrato, aliança, figurando eu neles como parte, podiam levar uma só cláusula, com menos gasto de tinta e de papel, uma que prescrevesse sem floreios Tudo quanto a lei de Deus queira é obrigatório, as exceções também, ora, meu filho, sendo tu, duma certa e notável maneira, uma exceção, acabas por ser tão obrigatório como o é a lei, e eu que a fiz (SARAMAGO, 1999, p. 371)

Jesus então tomou os remos e remou com toda sua força por um longo tempo em direção à margem, apenas para ver-se novamente no ponto de partida, finalmente aceitando que não poderia fugir da vontade de Deus, que este pode suscitar tantos milagres na presença de seu filho que faça com que todos acreditem nele. Lutar contra seu destino é como escolher ser um cordeiro irrequieto que tenta fugir do sacrifício. Quando por fim abandonou as tentativas de fugir e aceitou seu destino de vítima, Deus o informou de que deve sair pelo mundo ensinando, contando parábolas, torcendo a interpretação da lei mosaica se necessário, já que o Deus saramaguiano, em sua, por assim dizer, venalidade, não só permite que lhe torçam a lei como também requer, se isso lhe for útil. A mensagem que Jesus deve pregar é uma a qual nenhum homem pode resistir:

Todo o homem, respondeu Deus, em tom de quem dá lição, seja ele quem for, esteja onde estiver, faça o que fizer, é um pecador, o pecado é, por assim dizer, tão inseparável do homem quanto o homem se tornou inseparável do pecado, o homem é uma moeda, vira-la, e vêes lá o pecado, Não respondeste à minha pergunta, Respondo, sim, e desta maneira, a única palavra que nenhum homem pode repelir como coisa não sua é Arrepende-te, porque todos os homens caíram em pecado, nem que fosse uma só vez, tiveram um mau pensamento, infringiram um costume, cometeram crime menor ou maior, desprezaram quem deles precisou, faltaram aos deveres, ofenderam a religião e os seus ministros, renegaram a Deus, a esses homens não terás de dizer mais do que Arrependei-vos Arrependei-vos Arrependei-vos, Por tão pouco não precisarias sacrificar a vida daquele de quem dizes ser pai, bastava que fizesses aparecer um profeta, O tempo em que lhes davam ouvidos já passou, hoje só lá vamos com um revulsivo forte, qualquer coisa capaz de chocar as sensibilidades e arrebatando os sentimentos, Um filho de Deus na cruz, Por exemplo (SARAMAGO, 1999, p. 376)

Em Milton o Pecado era personificado, externo, uma figura que representava o afastamento da justa vontade divina por parte de indivíduos que escolheram a corrupção. Em Saramago é uma lamentável faceta de homens imperfeitos, grilhões que arrastam por toda vida, e uma fraqueza que Deus pretende explorar para seus fins pessoais, sem se importar que isso possua um custo pesado. Jesus é quem

quer saber o que há de vir depois de sua morte, se essa trará algum benefício para a humanidade, se os futuros cristãos serão mais felizes, provando, mais uma vez, que em EJC ele possui uma superioridade moral em relação a Deus.

Pois bem, edificar-se-á a assembleia¹⁰⁵ de que te falei, mas os caboucos dela, para ficarem bem firmes, haverão de ser cavados na carne, e os seus alicerces compostos de um cimento de renúncias, lágrimas, dores, torturas, de todas as mortes imagináveis hoje e outras que só no futuro serão conhecidas [...] Depois, meu filho, já to disse, será uma história interminável de ferro e de sangue, de fogo e de cinzas, um mar infinito de sofrimento e de lágrimas [...] [há ainda o caso do que] não tendo sido martirizados e morrendo de sua morte própria, sofreram o martírio das tentações da carne, do mundo e do demônio, e que para as vencerem tiveram de mortificar o corpo pelo jejum e pela oração [...] Outros há, recomeçou lentamente Deus, que se retiraram para descampados agrestes e fazem, em grutas e cavernas, na companhia dos bichos, vida solitária, outros que se deixam emparedar, outros que sobem a altas colunas e ali vivem anos e anos a fio, outros, a voz diminuiu, esmoreceu, Deus contemplava agora um desfile interminável de gente, milhares e milhares, milhares de milhares de homens e mulheres, em todo o orbe, entrando em conventos e mosteiros, algumas rústicas construções, muitos palácios soberbos, Ali vão ficar para nos servirem, a mim e a ti, de manhã à noite, com vigílias e orações [...] Disse o Diabo, nesta altura, a Jesus, Observa como há, no que ele tem vindo a contar, duas maneiras de perder-se a vida, uma pelo martírio, outra pela renúncia, não bastava terem de morrer quando lhes chegasse a hora, ainda é preciso que, de uma maneira ou outra, corram ao encontro dela, crucificados, estripados, degolados, queimados, lapidados, afogados, esquartejados, estrangulados, esfolados, alanceados, escorenados, enterrados, serrados, flechados, amputados, escardeados, ou então, dentro e fora de celas, capítulos e claustros, castigando-se por terem nascido com o corpo que Deus lhes deu e sem o qual não teriam onde pôr a alma, tais tormentos não os inventou este Diabo que te fala. É tudo, perguntou Jesus a Deus, Não, ainda falam as guerras [...] Irão para a guerra gritando Deus o quer, E devem ter morrido dizendo Deus o quis, Seria uma bonita maneira de acabar, Novamente não valeu a pena o sacrifício, A alma, meu filho, para salvar-se, precisa do sacrifício do corpo [...] Ainda há a Inquisição [...] vão morrer queimados, no futuro, milhares e milhares e milhares de homens e mulheres, De alguns já me tinhas falado antes, Esses foram lançados à fogueira por crerem em ti, os outros sê-lo-ão por duvidarem [...] Morrerão centenas de milhares de homens e mulheres, a terra encher-se-á de gritos de dor, de uivos e rancos de agonia, o fumo dos queimados cobrirá o sol, a gordura deles rechinará por sobre as brasas, o cheiro agoniará, e tudo isto será por minha culpa, Não por tua culpa, por tua causa, Pai, afasta de mim este cálice, Que tu o bebas é a condição do meu poder e da tua glória, Não quero esta glória, Mas eu quero esse poder. O nevoeiro afastou-se para onde estivera antes, via-se uma pouca de água ao redor do barco, lisa e baça, sem uma ruga de vento ou agitação de barbatana passando. Então o Diabo disse, é preciso ser-se Deus para gostar tanto de sangue. (SARAMAGO, 1999, p. 380-391)

Essa longa citação tenta resumir e exemplificar, da melhor maneira possível, páginas e páginas da revelação do futuro, embora elas sejam um tanto quanto monocromáticas, e a cor que as tinge é o vermelho sangue. Saramago medita na história triunfal do cristianismo, de pequena seita judaica para religião oficial de

¹⁰⁵ Aqui se referindo à Igreja, palavra cuja origem vem do termo grego para “assembleia”.

impérios, a partir de seu orgulho e veneração pelos santos mártires que eram perseguidos e mortos nos primeiros séculos, e pelo sem número de guerras, mortes, perseguições a hereges e um geral sentimento de culpa advindo da posse de inevitáveis corpos que produzem estímulos que precisam ser suprimidos. Em nenhum momento demonstra Deus pena ou remorso pelas criaturas que está condenando a um destino pintado como abominável e cruel, com uma única exceção, que só muito por alto se pode considerar digna desse nome; ao comentar que a natureza do pecado é a ausência de Deus, surge a pergunta de a que se deve essa ausência, uma pergunta similar àquela discutida no capítulo anterior: porque seres criados perfeitos escolheriam se corromper?

O Deus saramaguiano informa que ele não se retira de ninguém, e quem ele consente que se retire dele é porque o está procurando por outros meios. “A culpa [de que não o encontrem aqueles que o buscam] tenho-a eu, que não alcanço a chegar onde me buscam, estas palavras proferiu-as Deus com uma pungente e inesperada tristeza, como se de repente tivesse descoberto limites ao seu poder.” (SARAMAGO, 1999, p. 386). Em outras palavras, Deus é incapaz de se dar a conhecer àqueles que duvidam de sua existência, ecoando a famosa declaração de Saramago, que disse certa vez estar sempre procurando por Deus, mas sem convicção de sua existência.

O Deus de Saramago se aproxima mais da ideia que usualmente se tem de um demônio, e por todo esse capítulo é reforçada uma certa identidade entre os dois, baseada não apenas em sua semelhança física. A primeira digna de ser mencionada é o fato de o Diabo ser apresentado como Pastor; no capítulo onze do livro do profeta Zacarias¹⁰⁶ o fato de Deus ter quebrado sua aliança com Israel é comparado a um pastor que decidiu abandonar seu rebanho. Por toda a Bíblia o povo de Deus é comparado a um rebanho, e personagens importantes como David e os patriarcas, eram pastores e donos de gado. Em Saramago, Pastor revela ter cuidado de um rebanho sem dono pelo que estima ser cinquenta vezes o tempo de vida de Jesus (cerca de catorze anos, em seu primeiro encontro), ou seja, setecentos anos. Ora, setecentos anos antes do nascimento de Jesus é mais ou menos a data da queda e exílio do reino de Israel (722 a.C.), o que talvez indique

¹⁰⁶ Zacarias é um profeta pós-exílico que comenta sobre a recente destruição de Israel e suas expectativas de reconstrução. O capítulo onze é de difícil interpretação, já que a descrição de Deus como um pastor ultrajado mistura-se a imprecisões contra falsos pastores.

que o Diabo vem pastoreando o povo de Deus depois de eles terem sido rejeitados, mais ou menos da mesma forma que educou o filho de Deus depois de ele se auto-exilar da casa de sua mãe.

Mas na teofania em questão essa identidade é vista como mais fundamental. O Diabo está presente porque o que está em questão é o maior número de seguidores para Deus, e qualquer manobra para aumentar o poder de Deus necessariamente também aumenta o poder do Diabo, e, portanto, o plano de como conduzir a vida de Jesus estava acordado por ambas as partes. Sua presença, agência e interesse nos eventos do romance são amplamente documentados. Contudo, ele dirige-se a Deus, logo após a narração dos eventos futuros, e ali, na frente de Jesus, faz fala inusitada:

Tenho uma proposta a fazer-te, disse, dirigindo-se a Deus, e Deus, surpreendido, Uma proposta, tu, e que proposta vem a ser essa, [...] Ouvi com grande atenção tudo quanto foi dito nesta barca, e embora já tivesse, por minha conta, entrevisto uns clarões e umas sombras no futuro, não cuidei que os clarões fossem de fogueiras e as sombras de tanta gente morta, E isso incomoda-te, Não devia incomodar-me, uma vez que sou o Diabo, e o Diabo sempre alguma coisa aproveita da morte, e mesmo mais do que tu, pois não precisa de demonstração que o inferno sempre será mais povoado do que o céu, Então de que te queixas, Tu sabes, ninguém melhor do que tu o sabe, que o Diabo também tem coração, Sim, mas fazes mau uso dele, Quero hoje fazer uso do bom coração que tenho, aceito e quero que o teu poder se alargue a todos os extremos da terra, sem que tenha de morrer tanta gente, e pois que de tudo aquilo que te desobedece e nega, dizes tu que é fruto do Mal que eu sou e ando a governar no mundo, a minha proposta é que te tornes a receber-me no teu céu, perdoado dos males passados pelos que no futuro não terei de cometer, que aceites e guardes a minha obediência, como nos tempos felizes em que fui um dos teus anjos predilectos, Lúcifer me chamavas, o que a luz levava, antes que uma ambição de ser igual a ti me devorasse a alma e me fizesse rebelar contra a tua autoridade, E por que haveria eu de receber-te e perdoar-te, não me dirás, Porque se o fizeres, se usares comigo, agora, daquele mesmo perdão que no futuro prometerás tão facilmente à esquerda e à direita, então acaba-se aqui hoje o Mal, teu filho não precisará morrer, o teu reino será, não apenas nesta terra de hebreus, mas o mundo inteiro, conhecido e por conhecer, e mais do que o mundo, o universo, por toda a parte o Bem governará, e eu cantarei, na última e humilde fila dos anjos que te permaneceram fiéis, mais fiel então do que todos, porque arrependido, eu cantarei os teus louvores, tudo terminará como se não tivesse sido, tudo começará a ser como se dessa maneira devesse ser sempre, Lá que tens talento para enredar almas e perdê-las, isso sabia eu, mas um discurso assim nunca te tinha ouvido, um talento oratório, uma lábia, não há dúvida, quase me convencias, Não aceitas, não me perdoas, Não te aceito, não e perdão, quero-te como és, e, se possível, ainda pior do que és agora, Porquê, Porque este Bem que eu sou não existiria sem esse Mal que tu és, um Bem que tivesse de existir sem ti seria inconcebível, a um tal ponto que nem eu posso imaginá-lo, enfim, se tu acabas, eu acabo, para que eu seja o Bem, é necessário que tu continues a ser o Mal, se o Diabo não vive como Diabo, Deus não vive como Deus, a morte de um seria a morte de outro, É a tua última palavra, A primeira e a última, a primeira porque foi a primeira vez que a disse, a última porque não a repetirei. Pastor encolheu os ombros e

falou para Jesus, Que não se diga que o Diabo não tentou um dia a Deus (SARAMAGO, 1999, 391-393).

Em Milton Satanás, motivado pela visão da natureza, chega, no alto do Niphates, a considerar a possibilidade de não fazer seu ato nefando que irá afundar a humanidade e o seu cosmo, recordando com carinho e arrependimento da época em que habitava o Céu, embora o ódio que o move é forte demais para que haja qualquer ação capaz de realizar mudança efetiva no personagem. No épico, seu monólogo shakespeariano serve para garantir que a tentação de Eva foi um ato tão horrendo que até mesmo seu perpetrador, o pai de todo o mal, hesitou em cometê-lo, e por fim acabou fazendo-o para indulgenciar a chama de destruição que em si próprio começara como despeito e que, não apagada, acabou por virar incêndio imorredouro. Isso condiz com a hamartiologia miltoniana, semelhante àquela esboçada na epístola de Tiago, na qual o dever do pecador é resistir às tentações, que, uma vez fora de controle, podem ter resultados cada vez mais catastróficos. Satanás, além de antagonista do drama do Éden, é também um modelo do que de pior pode acontecer àqueles que se deixam levar pelas suas concupiscências, tomados por crescente mal e incapazes de voltar atrás.

O Diabo de Saramago também está vislumbrando uma ação próxima, no caso, a crucificação de Jesus e consequente fundação do cristianismo, que terá repercussões terríveis, as quais ele só se tornou ciente agora. Mesmo tendo muito a ganhar com essa versão de futuro, ele faz uma proposta a Deus, a de, ali, naquele momento, pedir perdão e ser aceito de volta como o menor dos anjos; em troca disso, a humanidade não teria que sofrer a traumática fundação do cristianismo, dispensados estariam os horrores das guerras religiosas, da inquisição, dos mártires, da renúncia do corpo. Em lugar da conflituosa Igreja, estaria cumprida, sem o derramamento de uma só gota de lágrima ou sangue, a promessa do Milênio.

A escatologia cristã está delineada no último livro da Bíblia, o Apocalipse. Escrito por volta da virada do século primeiro para o segundo, e provavelmente dirigido a cristãos que sofriam perseguições no império romano, ele traz uma revelação das coisas futuras que hão de acontecer, e, apesar de ser interpretado de diversas maneiras pelas várias correntes teológicas, nele fica claro que o mundo está ou será tomado pelo Diabo, o inimigo de Deus; sob sua direção a Igreja de

Cristo passará por provações e perseguições¹⁰⁷ até que o momento da ira de Deus chegue e desastres de vários tipos castiguem os infiéis. Por fim, Jesus voltará, trancará o Diabo no abismo e iniciará na terra um reino de mil anos, durante os quais não haverá mal algum; apenas ao término desses mil anos é que Satanás será solto para novamente enganar as pessoas e arregimentá-las para uma última batalha antes do Juízo Final. Em outras palavras, o mito cristão¹⁰⁸ guarda uma noção de paraíso futuro em dois estágios, ambos precedidos de algum tipo de sofrimento; o Milênio, a utopia terrestre, é precedida de terríveis perseguições.

Em Saramago a oferta do Diabo é de que esse Milênio seja instaurado agora, sem a necessidade de ser antecedido por todo o horror. É sintomático por parte de EJC que a Grande Tribulação¹⁰⁹ não seja movida por Satanás e seus agentes contra a Igreja; pelo contrário, dá-se a entender que é a própria presença da Igreja que causará tais males futuros, advindos de nenhum outro lugar que não da própria fome que os homens têm de se entredevorar. O Diabo saramaguiano é aquele que oferece uma saída para essa situação, uma ação desinteressada dele que irá emendar para sempre o destino da humanidade, tornando o plano de Deus de criar uma Igreja inútil, já que o Milênio passaria a existir sem a necessidade de uma Tribulação. Ironicamente, o Diabo está tentando salvar os homens, e é Deus quem impede isso de ocorrer, dizendo que ele não poderia se tornar o Bem que almejava se não tivesse um Diabo para ser o Mal. Aqui, o Mal não é a ausência do Bem, como no pensamento agostiniano, mas antes uma posição contrastante que deve ser necessariamente assumida por alguém. Para que ocorra sua identificação com o Bem, Deus quer o Diabo ainda pior, pois sem ele não pode ser Deus.

A edição de EJC que esta tese utiliza se estende por 445 páginas; delas, o primeiro terço se foca exclusivamente em José e Maria, e só então Jesus passa a protagonizá-lo de verdade. A teofania do Mar da Galiléia ocupa trinta páginas, e depois disso só resta um último décimo para que se conclua o romance, no qual está incluída a maior parte do ministério de Jesus (assunto da quase totalidade dos

¹⁰⁷ Apocalipse fala até de um número de mártires que deve ser completado antes que Deus vingue o sangue dos seus santos, cujas almas são descritas como estando debaixo do altar, talvez em referência aos sacrifícios que costumavam ser oferecidos na época do templo.

¹⁰⁸ Guardada a importante exceção do amilenismo, o qual crê que o Milênio seja apenas símbolo da permanência da Igreja na Terra, e que hoje em dia é a posição mais comum de diversas denominações.

¹⁰⁹ Nome pelo qual é conhecido o período de tumulto que antecede a segunda vinda de Cristo e o Milênio.

evangelhos canônicos), bem como sua morte. Em outras palavras, o romance subverte os evangelhos canônicos ao narrar a vida de Jesus como a de um jovem cuja sensibilidade o tirou de uma religião ruim e opressiva, mas que, tragicamente, não podia fugir de seu Deus, que o havia criado para usá-lo como sacrifício.

Após a teofania Jesus passa a realizar ainda mais milagres e ser conhecido por toda a Palestina, mas dói nele saber que seu ministério é uma centelha que vai incendiar o mundo. Nesse período duas mortes lhe são particularmente caras. A primeira é de Lázaro, o irmão de sua companheira Maria de Magdala, o qual, diferente dos evangelhos, Jesus não ressuscita por que “ninguém na vida teve tantos pecados que mereça morrer duas vezes” (p. 428). A segunda é a de João Batista, profeta enviado por Deus para ajudar o ministério de seu filho, e, assim como na Bíblia, decapitado por ordem de Herodes por ter falado mal contra o relacionamento do rei com sua ex-cunhada. Um homem santo morrer por um motivo tão banal é algo que mexe profundamente com Jesus, que o convence de que Deus não se importa nem com os seus, e que, talvez, haja uma saída no fim das contas.

Depois de alguns dias em crise, Jesus resolve agir. Considera que seja impossível fugir da morte na cruz, mas se for até os oficiais do templo dizendo ser o rei dos judeus, talvez o condenem à morte por sedição, como um louco, e não por motivos religiosos. Assim, espera poder evitar se tornar a vítima sacrificial de Deus, já que sua morte será tão somente política, um revolucionário como tantos outros, e não o Filho de Deus. Diz ele:

Um simples homem, sim, mas um homem que se tivesse proclamado a si mesmo rei dos Judeus, que andasse a levantar o povo para derrubar Herodes do trono e expulsar da terra os romanos, isto é o que vos peço, que corra um de vós ao Templo a dizer que eu sou esse homem, e talvez que, se a justiça for rápida, não tenha a de Deus tempo de emendar a dos homens, como não emendou a mão do carrasco que ia degolar João. (SARAMAGO, 1999, p. 436)

Judas se oferece para ir ao Templo, e então a história segue veloz: os soldados chegam, levam Jesus à presença de Pôncio Pilatos, que o considera inofensivo e não vê razão para condená-lo; mas por pressão dos líderes religiosos e do próprio Jesus, acaba passando a sentença da crucificação, aquela que o próprio condenado havia pedido. Levado para o Gólgota, o Filho de Deus é pregado ao seu madeiro e aguarda a morte.

Jesus morre, morre, e já o vai deixando a vida, quando de súbito o céu por cima da sua cabeça se abre de par em par e Deus aparece, vestido como estivera na barca, e a sua voz ressoa por toda a terra, dizendo, Tu és o meu

Filho muito amado, em ti pus toda a minha complacência. Então Jesus compreendeu que viera trazido ao engano como se leva o cordeiro ao sacrifício, que a sua vida fora traçada para morrer assim desde o princípio dos princípios, e, subindo-lhe à lembrança o rio de sangue e de sofrimento que do seu lado irá nascer e alagar toda a terra, clamou para o céu aberto onde Deus sorria, Homens, perdoai-lhe, porque ele não sabe o que fez. (SARAMAGO, 1999, p. 444)

E com isso Saramago encerra seu romance. Nele há uma forte intenção de pesquisar o sofrimento humano e sua relação com Deus, tornando-o, assim, relevante para a pesquisa dos usos e anti-usos da teodiceia na literatura. Mas a atitude de EJC está longe de ser a de construir algo, focando-se, antes, no esmagamento de qualquer possibilidade de defesa da bondade de Deus. Trata-se de uma obra combativa que, a todo momento, afasta de si a possibilidade de que a teodiceia tradicional possa carregar em si algo além da racionalização de uma religião com um histórico problemático e que precisa ser superada. A Dra. Salma Ferraz, ao comentar sobre a obra, fez questão de sublinhar esse traço “carnavalesco”, que inverte todos os sinais tradicionalmente ligados à história santa.

Este (Des)evangelho que parodia e carnavaaliza os Evangelhos Canônicos volta-se para as figuras humanas esquecidas pelo discurso oficial da Religião Cristã, centra-se naqueles que foram silenciados pela exegese cristã e reescreve não mais a História do Cristianismo, não mais a história do Filho de Deus, mas a história da vida, paixão e morte dos cristãos, e de Jesus Cristo, O Filho do Homem, na defesa de um humanismo radical, o qual constitui-se no cerne da *Teologia do Ateu*. [...] Se Milton tornou a rebelião do Diabo em algo grandioso, se Nietzsche, filosoficamente, matou Deus, poderíamos dizer, a partir do que foi analisado, que Saramago transformou Deus em um executivo da morte, pois é em sua figura que concentra sua crítica irônica e destrutiva. No (Des)evangelho podemos afirmar que há a “demonização” da personagem divina, a “divinização” e “heroicização” da personagem do Diabo e, principalmente, a “humanização” radical da figura de Cristo. (OLIVEIRA, 1994, p.175-176)

Contudo, uma análise que tenha contraposto EJC com uma obra teodiceicamente ortodoxa, como é o caso de *Paradise Lost*, mostra que, além da mudança de sinais, há um tipo diferente de uso da razão. Saramago escrutiniza as crenças e a história cristã, se perguntando onde Deus poderia se encaixar em tudo isso; dentro da esfera humana vê-se a misoginia, a opressão política, a tirania das fórmulas religiosas sem efeito e a morte e desespero de inocentes operando sem freios, como se Deus não existisse e os seres estivessem largados aos seus próprios meios. Na esfera sobrenatural, a explicação que o romancista busca é a única que faz sentido para ele: a de que apenas um Deus perverso permitiria, ou melhor, demandaria que as coisas acontecessem nesse sentido. De sua própria boca ouvimos que ele é bom, que ele é justo, que há uma eternidade esperando

pelos seus filhos. Porém Saramago, não aceitando a palavra de um Deus, tomou, como muitos em sua era, o caminho da Serpente.

5. CONCLUSÃO

A fim de melhor entender a função da teodiceia dentro da literatura este trabalho propôs-se a examinar mais de perto uma narrativa teodiceica e uma antiteodiceica. Com isso, ganha-se a possibilidade de uma compreensão de um tipo de literatura, que é a ideologicamente motivada. Em seu tratamento do tema, as obras são, entre si, tão diferentes quanto a noite do dia.

O mito cristão que fundamenta qualquer tentativa de teodiceia agostiniana tenta reconciliar a narrativa do Gênesis e a necessidade de salvação por Cristo. Milton, cuja obra é, em parte, dedicada a adaptar trechos da Bíblia para o gosto estético de sua época, cria um poema épico a partir do imaginário tradicional de como deveria ser as personagens e suas motivações. Ao escrever seu épico ele cria uma ordem: como os eventos da história sagrada se desenrolaram e quais eram as motivações dos seus personagens, quais foram as consequências dessas ações e porque isso importa aos seus contemporâneos. Como essa narrativa diz respeito às origens e natureza do Mal, esta tese a considera uma narrativa ponerológica; por se tratar da posição da divindade em relação ao Mal, de maneira a isentá-la de qualquer culpa, trata-se de uma narrativa teodiceica. No caso específico de Milton, essa defesa da justiça divina é feita através da confirmação da teodiceia agostiniana, na qual as criaturas caídas devem ser culpadas por sua queda, já que agiram de acordo com a liberdade que Deus lhes deu.

Em Saramago é possível ver o oposto. EJC trata-se, também, de uma obra que lida com o Mal e qual é sua relação da divindade, embora as conclusões a que tenha chegado sejam radicalmente diferentes. A elencar-se aqui essas diferenças, a primeira e mais notável é o próprio gênero e época em que ambos foram escritos. *Paradise Lost* é um dos últimos épicos literários da Idade Moderna, escritos para recuperar a tradição clássica; neles, há uma intenção enciclopédica de enfeixar e ordenar o conhecimento humano. Milton, sentindo-se um enviado por Deus, faz, do seu épico, uma forma de labutar na obra divina, um protesto e testemunho da fé cristã que possuía e advogava. Saramago, um ateu, escreve um romance fantástico no qual as mais importantes crenças cristãs são viradas ao avesso, trabalhando sobre suas inescapáveis contradições internas.

Paradise Lost narra a origem e a corrupção do Universo, de acordo como são entendidos pelo mito cristão. Nele, Deus glorifica seu Regente perante a corte celeste, incitando o despeito do arcanjo que se tornaria Satanás; este arregimentou um terço das falanges numa tentativa mal sucedida de destronar seu Mestre. Por fim, foram todos expulsos em direção ao Inferno, mas Satanás conseguiu escapar e perverter o primeiro casal humano, mas Deus, antevendo tal queda, preparou o sacrifício vicário de seu Filho para que alguns dentre os homens pudessem ser salvos. Neste épico, a história original encontrada na Bíblia, que não se estende muito sobre tais assuntos, e suplementada por algumas ideias de cunho amplo advindas da tradição cristã, é reformulada de modo a oferecer um todo coeso e coerente. O tom épico marca, para o leitor de sua época, a importância desta narrativa que pretende justificar, para os homens, os caminhos de Deus.

EJC começa rememorando que está contando uma história já muito conhecida, a do Evangelho. E então prossegue contando a história do nascimento, ministério e morte de Jesus, de um ponto de vista mais humano, já que está menos preocupado com a ordem cósmica, como era o caso de Milton, e mais com os seres perdidos nessa ordem cósmica. Assume-se as principais crenças cristãs: Deus enviou seu Filho à terra para morrer e fundar uma nova religião; contudo, o romance prefere analisar o que o plano de salvação divino custa para os seres humanos que são seu alvo, e chega à conclusão de que esse plano é maligno, imaginado por um ser mesquinho e sem preocupação com o bem estar das suas criaturas. Em outras palavras, Deus e seus planos são egoístas, e seu mundo não é bom.

De todas as versões de Deus disponíveis na Bíblia, desde o trickster de J até a mística Prosopopéia do Amor das cartas joaninas, Milton optou pelo Deus deuteronomista, opção que se observa com frequência entre protestantes. De longe Ele é o mais bem delineado na Bíblia, Aquele sobre Quem mais é dito e o que mais interage com os homens. Dele Milton retirou a ideia de um Imperador Celeste sentado em seu trono, recebendo a constante adoração de incontáveis legiões angélicas, que criou seres livres para que livremente o exaltassem, capazes de cair porque de outra forma não seriam totalmente livres. Cercou Adão e Eva de tudo que havia de bom com um único interdito, para testa-los, e, mesmo sabendo que iriam fraquejar, permitiu que sua queda acontecesse pois seus decretos não mudam; porém, seu plano não foi de todo malogrado porque do que parecia ser uma falha

Deus foi capaz de tirar, através do futuro sacrifício de seu Filho, um acerto, garantindo o perdão e santificação de um contingente fiel. Para Milton as ações de Deus são plenamente justificadas já que Seu direito como Excelso Soberano foi ultrajado, tornando necessário que o Homem, verdadeiro culpado, tivesse de sofrer e buscar a Graça divina caso quisesse ser salvo.

Em Saramago Deus passa por duas fases de representação, uma naturalista, a outra fantástica. Durante a naturalista, ele é visto como pelos olhos de um ateu, ou seja: uma ficção em que se acredita, uma ausência que não consola, uma ilusão em nome da qual tudo se faz e muito se comete. O sobrenatural existe no romance apenas na vida de Jesus, e, ainda assim, não é Deus mas o Diabo quem o performa. Na segunda fase, iniciada com a teofania do deserto, Deus se torna, finalmente, um personagem, mas ainda assim ele é marcado pela contradição entre a bondade que deseja representar e suas ações, totalmente distantes dela. Longe do Deus deuteronomista, cujas decisões são eternas e não estão sujeitas a mudanças, o Deus de Saramago assemelha-se mais a um vilão de histórias em quadrinhos, criador de um complexo plano que irá dispor das vidas e dores de milhões de pessoas, incluindo seu próprio filho, apenas para conseguir mais poder. Não há, paralelo bíblico algum, já que esse Deus funciona como uma acusação ateia voltada contra a Igreja Católica e suas ameaças teocráticas; o mais semelhante que se poderia pensar é o Yahweh de J, pelo seu caráter de trickster, e o Deus do livro de Jó, pela vaidade dos motivos que fazem com que ele permita o sofrimento, além da relação mais íntima com a figura do Diabo.

Em Milton, Satanás é, de longe, sua personagem mais interessante e também a de mais controversa interpretação. Apresentado de maneira múltipla, ele passa de anti-herói shakespeariano a rebelde sedicioso, disso a bajulador e por fim é humilhado sob a forma de uma serpente. Nele se agita a exponenciação dos sentimentos humanos que o classicismo tentou expurgar mas que os românticos abraçaram e tornaram o centro do seu cosmo. É notável que um autor tão religioso tenha desenhado uma personagem que iria seduzir as gerações futuras de tal maneira, se tornando um prenúncio das revoluções dos próximos séculos. Milton, ele mesmo um revolucionário, escrevendo seu épico após um tirano absoluto ter posto os republicanos no exílio ou cadafalso, não parece ter percebido o quanto ele mesmo era análogo ao seu Diabo, criando assim uma ironia que dominaria as

discussões de literatura inglesa por anos sem conta. Seu antagonista cumpre tão bem o papel de fomentador da queda humana que na mente de muitos críticos acabou tornando-se algo próximo de um protagonista.

Se uma possível subversão dos papéis no drama sagrado são problemáticas em Milton devido a seus interesses no religioso, em Saramago tal subversão é desejada e planejada, ao ponto de se tornar uma verdadeira identificação. Seu Diabo serve o propósito de anjo da anunciação, de pastor que alimenta Maria, de tutor para Jesus e até, por fim, ser revelado como de igual propósito com Deus; ambos estavam trabalhando juntos o tempo todo para executar sua visão para o futuro da humanidade. Tanto em aparência quanto em intenções, a semelhança e cooperação entre Deus e o Diabo está ali, posta em contradição com a visão cristã. Contudo, são as diferenças que formam a mais pungente crítica que Saramago quer tecer ao mito cristão, já que o Diabo se distancia de Deus em dois aspectos: o primeiro dos quais é seu respeito pela individualidade e liberdade de Jesus, já que todos os seus colóquios tentam libertar seu pupilo das amarras da religião, tornando-o mais autônomo. O segundo é sua oferta altruísta de abrir mão do poder que irá conquistar com a fundação da Igreja Católica; assim como o Filho na mitologia cristã mostra seu amor ao desistir de sua existência gloriosa ao lado de Deus para se tornar como os homens, em EJC é o Diabo que escolhe uma vida humilde, se sua abnegação puder salvar as vítimas a serem mortas no altar da vaidade divina. Com isso Saramago reforça, de forma chocante, a ideia de que Deus não é bom e nem se importa pelas suas criaturas, se até mesmo o Diabo pode ter atitudes mais humanas do que ele.

A representação dos humanos em ambas as obras está condizente com a ideologia de cada uma. Em *Paradise Lost* eles ocupam o pináculo da criação, apresentando um porte régio e moderado próprio da criação perfeita que obtiveram por parte de Deus, a quem, mesmo não tendo contato, adoram com coração humilde e venerador. Para seu melhor convívio, encontram-se divididos em dois gêneros, o homem, mais perfeito e racional, responsável pela proteção do casal, e a mulher, um pouco inferior porém exuberantemente bela, criada para tornar a vida do homem mais agradável. Entre eles o sexo não é algo proibido, mas um laço que os une em maior intimidade. Sua desgraça apenas acontece quando a mulher quietamente se rebela contra sua posição inferior ao homem, desejando ser livre, o que a faz vítima

fácil das lisonjas de Satanás. Uma vez caída, ela tenta o homem, e Adão cede aos seus pedidos porque colocou o amor que tinha por sua mulher acima do dever que tinha com seu Deus. O castigo dado ao primeiro casal é ser expulso do paraíso e perder sua condição imortal: eles e o mundo de que são mestres conhecerão marcescência e a morte, o trabalho e a agrura, o pecado e a dor. Como pais da humanidade, passarão sua condição decaída para todos os seus descendentes, explicando a obra, com isso, a razão da existência do Mal sobre a terra: a desobediência de Adão e Eva.

Em EJC contempla-se a humanidade já decaída, espalhada pela face do planeta, devotada aos seus próprios fins mesquinhos, dividida em facções que oprimem umas às outras; por todo lado imperam a ignorância, a arrogância, o sofrimento e a culpa. Em sua condição miserável clamam constantemente a Deus por auxílio, mas os céus mantêm-se mudos a qualquer tipo de apelo. As mulheres são sistematicamente excluídas, silenciadas, vilipendiadas e consideradas impuras, como se fossem inimigas do homem, um animal bruto para ser dominado, tudo isso em nome da religião. Não parece haver nenhuma condição de superioridade exercida sobre a natureza: antes, a humanidade é constantemente assemelhada a um rebanho de ovelhas, o que diz muito não só da visão mais naturalista do que seja ser humano como também menos presumida. O homem não recebe nenhuma importância ou carinho especial por parte do seu Pastor.

A figura do Filho é aquela que faz a interface entre a inacessível divindade e a humílima humanidade. No caso de *Paradise Lost* o Filho (chamado the Son) é visto ainda quando subsistia em sua forma glorificada, anterior à sua encarnação na pessoa de Jesus Cristo. Embora o autor não fosse trinitariano, o texto deixa a situação ambígua o suficiente para que um cristão calcedoniano o leia sem maiores escândalos, mostrando um caráter um pouco mais universalista da obra não só em seu aspecto literário como também teológico. Nela, o Filho é apresentado como um poderoso chanceler celeste, capaz de, sozinho, derrotar a rebelião de Satanás, que havia bravamente mantido suas fileiras contra as hostes celestes. Contudo, nele não habita apenas a potência tipicamente associada ao divino, mas também o amor: em todo o Céu ele foi o único a prontamente atender o chamado do Pai e aceitar se rebaixar encarnando-se como homem para morrer na cruz e, assim, cumprir os originais planos de Deus. É em sua voz que o épico faz ouvir as palavras mais

convincentemente doces, é dele que vem a vitória contra os anjos desviados, é ele quem passa o julgamento sobre Adão e Eva; em suma, o Filho é o braço direito de Deus, o perfeito executor de Sua vontade, e, portanto, digno de toda honra sobre a terra.

Jesus em EJC não compartilha dessas características. Não há evidência de vida celeste anterior, ele nasce e cresce como qualquer outro homem, e sua condição de filho de Deus é apenas adjetiva ao seu papel de vítima que seu Pai determinou. Ao longo da obra Jesus é mostrado como um ser humano particularmente sábio e compassivo, um jovem exemplar dentro de sua comunidade religiosa que, paulatinamente, é introduzido ao modelo mental mais próximo daquilo que, nesta tese, é comparada ao discurso da Serpente do Éden: o questionamento das verdades sagradas. Tragicamente, porém, a caminhada de Jesus por esse caminho não é suficiente para salvá-lo da tirania de seu Pai, o decretou que ele perderá a vida em sacrifício. Jesus se torna, assim, o representante de uma humanidade vivendo em um mundo ruim, que, mesmo quando toma consciência de sua condição, ainda assim não pode modificá-la, comovendo por sua incapacidade de agir, de maneira semelhante ao que acontece com outros personagens de Saramago, que também não podem modificar o seu meio, como Baltazar e Blimunda ou Ricardo Reis.

Em *Paradise Lost* acredita-se na dignidade da existência: Deus, o Homem e o Universo são, por princípio, bons, perfeitos e bem ordenados; a relação entre estes três entes, mesmo que hierarquizada, foi planejada pelo primeiro deles para funcionar bem, de maneira que todas as suas partes fossem beneficiadas. Que algumas delas, de sua própria vontade, escolham perverter esse bom estado das coisas, não perverte de modo alguma a perfeição do todo, já que Deus instaurou uma ordem que a liberdade não pode arruinar. Parece haver uma dissonância cognitiva impedindo o narrador de antever problemas de ordem lógica em sua visão de mundo. Mas talvez isso não importa, se apenas for permitido considerar as teodiceias, bem como qualquer outro discurso apologético da teologia, se utilizam de argumentos para convencer a razão, mas seu objetivo final é acalmar a fé.

O exato oposto do que EJC parece intentar. Nessa obra Deus, o Homem e o Universo não são bons, nem é pacífica ou ordenada a relação entre eles. Mas também não é má, já que, em nenhuma das obras, o mal é uma realidade em si: na

primeira ele é a ausência ou desvio dos planos originais do Criador; nesta, ele aparenta ser parte da natureza dos seres, uma parte que não age em benefício deles. Deus quer poder, e vai atrás dele sem se preocupar se isso causa sofrimento ou dor; isso pode fazer dele um ser mau em relação a outros, mas ele não é O Mal. Mais abaixo, no mundo dos homens, várias relações são mantidas entre cada um deles, por vezes fazendo o mal uns para os outros sem sequer perceber, ou sem se importar muito, já que no jogo da sobrevivência há que se pensar em si próprio antes do bem coletivo. Acompanhar a defesa da teodiceia em literatura permite observar a passagem de uma visão de mundo que sai da ordem em direção à naturalização do caos.

Em suma, todas as características dessas duas obras fortalecem sua visão de mundo. *Paradise Lost* confirma sua posição enquanto obra cristã, mesmo havendo nele uma semente do modelo de pensamento futuro. Já em EJC vê-se esse mesmo modelo já liberto das amarras confessionais, utilizado como uma arma de denúncia dos males da religião. Contudo, como grandes obras de arte que são, ambas ultrapassam sua intenção confessional ou anticonfessional, explorando, através da teodiceia ou da sua negação, o que significa ser humano.

REFERÊNCIAS E BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

AGUILERA, F.G. *Prefácio*. In: SARAMAGO, J. *As palavras de Saramago*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 11-20.

ARNAUT, A. P. *José Saramago*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BALMES, J. *Psicologia e teodicéia*. São Paulo: Cultura Moderna, c1950.

BARBÉRIS, P. A sociocrítica. In: BERGEZ, D. et al. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria Rodrigues Prata; rev .trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 143-182.

BASTAZIN, V. *Mito e poética na literatura contemporânea: um estudo sobre José Saramago*. Cotia: Ateliê, 2006.

BEIJO, M. *O viés ensaístico na ficção de José Saramago*. 2012. 163 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2012.

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

BHABHA, H. K. (org.). *Nation and narration*. London; New York: Routledge, 1995.

BÍBLIA de Estudo de Genebra. 2. ed. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil; São Paulo: Cultura Cristã, 2009.

BIZIAK, J. S. *Entre o claro e o escuro: uma poética da angústia em Saramago*. 2015. 135 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2015.

BLAKE, W. *O matrimônio do céu e do inferno e o livro de Thel*. Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Iluminuras, 1987.

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

_____. *O cânone ocidental: os grandes livros e os escritores essenciais de todos os tempos*. Trad. Manuel Frias Martins. Lisboa: Temas e debates; Círculo de Leitores, 2013.

BLOOM, H. (ed.). *John Milton*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, 2004. (*Bloom's modern critical views*).

_____. *José Saramago*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, c2005. (*Bloom's modern critical views*).

BOWRA, C. M. *Virgílio, Tasso, Camões e Milton: ensaio sobre a epopéia*. Trad. António Álvaro Dória. Porto: Livraria Civilização, 1950.

BROADBENT, J. B. (ed.). *John Milton: introductions*. Cambridge: University Press, 1973.

BROOKE, T. The Renaissance (1500 - 1660). In: BAUGH, A. C. (ed.). *A literary history of England*. New York: Appleton-Century-Crofts, 1948. p. 315-688.

BUENO, A. F. Evangelhos finisseculares: os cristos de Eça de Queirós e de José Saramago. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo*, v. 58, p. 201-206, 2000.

BURGESS, A. *English literature: a survey for students*. London: Longman, 1990.

CARPEAUX, O. M. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960. v.2

CARVALHAL, T. F. (ed.). *Comparative literature worldwide: issues and methods*. Porto Alegre: LP&M; Vitae: AILL, 1997.

CARVALHAL, T. F. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 1986.

CHAUÍ, M. S. *O que é ideologia*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Trad. Vera da Costa e Silva, et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

COMPTON-RICKETT, A. *A history of english literature: from earliest times to 1916*. London: Thomas Nelson and Sons, 1960.

CORNS, T. N. (ed.). *A companion to Milton*. Malden: Blackwell Publishing, 2003.

CRENSHAW, J. L. *Defending god: biblical responses to the problem of Evil*. New York: Oxford University Press, 2005.

COSTA, H. *José Saramago: o período formativo*. Lisboa: Caminho, 1997.

DI BERARDINO, A. (org.). *Dicionário patrístico e de antiguidades cristãs*. Trad. Cristina Andrade. Petrópolis: Vozes, 2002.

DONNELLY, P. J. *Milton's scriptural reasoning: narrative and protestant toleration*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

EAGLETON, T. *Ideologia: uma introdução*. Trad. Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: Ed. Unesp; Boitempo, 1997.

ELIADE, M; COULIANO, I. P. *Dicionário das religiões*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

EMPSON, W. *Milton's god*. London: Chatto and Windus, 1961.

ENCICLOPÉDIA VERBO: luso-brasileira de cultura. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, 2000.

ENNS, P. *The evolution of Adam: what the Bible does and doesn't say about human origins*. Grand Rapids: Brazos Press, 2012.

ESTRADA, J. A. *A impossível teodicéia: a crise da fé em Deus e o problema do mal*. Trad. Jonas Pereira dos Santos. São Paulo: Paulinas, 2004.

FISCH, H. *The biblical presence in Shakespeare, Milton, and Blake: a comparative study*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

FISH, S. *Surprised by sin: the reader in paradise lost*. Basingstoke: Macmillan Press, 1997.

FINKELSTEIN, I.; SILBERMAN, N. A. *The bible unearthed: archeology's new vision of ancient Israel and the origin of its sacred texts*. Nova York: The Free Press, 2001.

FREUD, S. *O mal estar na civilização, novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. (Obras completas, v. 18)

FRIEDMAN, R. E. *Who wrote the Bible?* São Francisco: Harper Collins, 1997.

FRYE, N. *The return of Eden: five essays on Milton's epics*. Toronto: University of Toronto Press, 1975.

GIRARD, R. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini; rev. Tec. Edgard de Assis Carvalho. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1998.

GOLDMANN, L. *Sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

GRUBE, G. M. A. *Plato's thought*. Boston: Beacon Press, 1958.

HAWKES, D. *John Milton: a hero for our time*. Berkeley: Counterpoint, 2009.

HICK, J. *Evil and the god of love*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.

HILL, C. *O mundo de ponta-cabeça: idéias radicais durante a revolução inglesa de 1640*. Trad. Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HILL, C. *Origens intelectuais da revolução inglesa*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

HUTCHEON, L. *Teoria e política da ironia*. trad. Julio Jeha. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

IGREJA CATÓLICA. *Catecismo da igreja católica*. São Paulo: Loyola, 2000.

JUNG, C. G. *The archetypes and the collective unconscious*. Trad. R.F.C Hull. 2. ed. London: Routledge, 2002.

JUNG, C. G. *Resposta a Jó*. Trad. Pe. Dom Mateus Ramalho Rocha; rev. tec. Dora Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 1998.

KENDRICK, C. *Milton: a study in ideology and form*. New York; London: Methuen, 1986.

KERMODE, F. (org.). *The living Milton*. London: Routledge; Kegan Paul, 1960.

LEIBNIZ, G. W. *Ensaio de teodicéia sobre a bondade de Deus, a liberdade do homem e a origem do mal*. Trad. William de Siqueira Piauí e Juliana Cecci Silva. São Paulo: Estação Liberdade, 2013.

LEWIS, C. S. *A preface to paradise lost*. London: Oxford University Press, 1963.

LIMA, L. C. *O controle do imaginário e a afirmação do romance: Dom Quixote, as relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LOPES, J. M. *Saramago: biografia*. São Paulo: Leya, 2009.

LOURENÇO, E. Da contra-epopéia à não-epopéia: de Fernão Mendes Pinto a Ricardo Reis. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, Coimbra, n. 18/20, fev., 1986.

LÖWY, M.; SAYRE, R. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Trad. Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

LUCKACS, G. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2006.

MACK, B.L. *Who wrote the New Testament? The making of the Christian Myth*. New York: Harper Collins, 1995.

MARSH, M. *Shakespeare, Milton, and eighteenth-century literary editing: the beginnings of interpretative scholarship*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

MILES, J. *Deus: uma biografia*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MILTON, J. *Complete poems and major prose*. Ed. by M. Y. Hughes. Indianapolis: Bobbs-Merrill Educational Publishing, 1984.

MILTON, J. *Paradise lost: an authoritative text, backgrounds and sources criticism*. Ed. by Scott Elledge. New York: W.W.Norton and Company, 1975.

MORA, J. F. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Loyola, 2004. v. 3.

MORETTI, F. (org.). *O romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v.1.

NUNES, B. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

_____. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.

OLIVEIRA, M. C. C. ; LAGE, V. L. C.; GONÇALVES, A. B. R.; CARRIZO, S. (orgs.). *Literatura, crítica, cultura*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2008. v.1.

OLIVEIRA, S. F. A. *O (Des)evangelho segundo José Saramago*. 1994. 217 f. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1994.

OLIVEIRA, S. F. A. *As faces de Deus na obra de um ateu: José Saramago*. 2. ed. rev. ampl. Blumenau: Edifurb, 2012.

ONFRAY, M. *Tratado de ateologia: física da metafísica*. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

OURIQUE, J. L. P.; CUNHA, J. M. S.; NEUMANN, G. R. (orgs.). *Literatura: crítica comparada*. Pelotas: Ed. UFPel, 2011.

PATRIDES, C. A. *Milton and the Christian tradition*. Oxford: Clarendon, c1966.

PLANTINGA, A. *God, freedom, and evil*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans, 1974.

QUEIRUGA, A. T. *Repensar o mal: da ponerologia à teodiceia*. Trad. Afonso Maria Ligorio Soares. São Paulo: Paulinas, 2011..

RAJAN, B. *Paradise lost and the seventeenth century reader*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1967.

READ, S. *Milton and the critics: the reception of Paradise Lost*. Disponível em: <http://darknessvisible.christs.cam.ac.uk/critics.html>. Acesso em: 17 maio 2017.

RICOEUR, P. *O Mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Trad. Maria da Piedade Eça de Almeida. Campinas: Papyrus, 1986.

ROBERT, M. *Romance das origens, origens do romance*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

ROGERS, J. *The matter of revolution: science, poetry and politics in the age of Milton*. London: Cornell University Press, 1998.

SARAMAGO, J. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

SEIXO, M. A. *Lugares da ficção em José Saramago: o essencial e outros ensaios*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1999.

SEIXO, M. A. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte Universitário, 1986.

SENSABAUGH, G. F. *That grand Whig Milton*. Stanford.: Stanford University Press, 1952.

SHEPHERD, J. A. *The self-reveal in Shakespeare's villains*. The Sewanee Review, Sewanee, v. 10, n. 3, p.341-363, July, 1902.

SHUGER, D. Milton über alles: the school of divinity in paradise Lost. *Studies in Philology*, Chapel Hill, v. 107, n. 3, p. 401-415, summer, 2010.

SILVA, M. C. *O percurso do outro ao mesmo: sagrado e profano em Saramago e em Helder Macedo*. São Paulo: Arte e Ciência, 2009.

SILVA, T. C. C. *José Saramago entre a história e a ficção: uma saga de portugueses*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1989.

TESKEY, G. *Delirious Milton: the fate of the poet in modernity*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

VENÂNCIO, F. *José Saramago: a luz e o sombreado*. Porto: Campo das Letras, 2000.

WALDOCK, A. J. A. *Paradise lost and its critics*. Cambridge: University Press, 1962.

WATT, I. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WESTMINSTER ASSEMBLY. *The Westminster Confession of Faith*. Disponível no site do Center for Reformed Theology and Apologetics. Disponível em: http://www.reformed.org/documents/wcf_with_proofs/index.html?body=/documents/wcf_with_proofs/ch_III.html. Acesso em: 14 abr. 2017.

WILLIAMS, R. *A produção social da escrita*. Trad. André Glaser. São Paulo: Ed. Unesp, 2013.

YADAV, A. *Historical Outline of Restoration and 18th-Century British Literature*. Disponível em: <https://mason.gmu.edu/~ayadav/historical%20outline/overview.htm#top>. Acesso em: 04 maio 2017.