

O HUMANO, O SATÂNICO E O SUBLIME NA POESIA PROFANA DE DANTE E DE MILTON

Miguel Rettenmaier da Silva*

RESUMO: Este trabalho procura refletir sobre o olhar angustiado do homem perante suas demoníacas tendências de procurar ultrapassar limites, mesmo os que o orientam no caminho de um juízo definitivo sobre si próprio. O ser humano, assim, como objeto jamais totalmente apreendido pela razão, movido pelo *pathos*, será focalizado nas obras O Paraíso perdido, de Milton, e A divina comédia, de Dante.

PALAVRAS CHAVES: literatura; filosofia; humanismo; sublime.

Existe um caminho do poeta, um caminho para o poeta enquanto poeta, que se possa distinguir com clareza da categoria satânica? (Bloom)

Ao lermos Kant, em sua *Crítica da faculdade do juízo*, buscando compreender o que o filósofo entende por belo e por sublime, nos deparamos com sua preocupação em salientar que o juízo que percebe a beleza se dá através de uma complacência desinteressada e livre, independente da preocupação sobre a existência do objeto e, por isso, indiferente a um eventual conceito que o identifique ou a uma específica “conformidade a fins” que possua. O juízo de gosto é estético, contemplativo. Assim, para Kant (1995, p.60): “Quando se julgam objetos simplesmente segundo conceitos, toda a representação de beleza é perdida.” Da mesma forma, o sublime desarticula qualquer intenção de apreensão pela

* Mestre e doutorando em Teoria da Literatura. PUC/RS.

razão, já que contesta sua capacidade de atingi-lo no todo, de reduzi-lo ao compreensível, ao que pode ser “matematicamente” sistematizado e medido.

A incompatibilidade da complacência a partir do meramente conceitual talvez seja uma razão para que tudo que é dito sobre o sublime, particularmente, e que gire em torno de seu conceito, como “aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno” (Ibidem, p.97) seja ofuscado pelas raras, mas preciosas, imagens com as quais Kant trabalha para expressar tudo aquilo que pode, no ânimo do sujeito, gerar o movimento resultante do conflito entre a apreensão racional e a inadequação à avaliação racional de coisas que contemplamos e que nos abalam por sua absoluta grandeza. Assim, ao contemplarmos “massas informes de cordilheiras amontoadas umas sobre as outras em desordem selvagem com suas pirâmides de gelo” (Kant, I., op. cit., p.102) sentimo-nos nos limites de um “abismo” (Idem, Ibidem, p.104), fascinados pela dimensão do visto, ao mesmo tempo atraídos pelo seu tamanho e assustados pela repulsa de tamanha superioridade perante nós.

Esse trabalho não pretende, **felizmente**, resenhar a obra *Crítica da faculdade do juízo*, mas tentar perceber o que poderia nas obras, *A divina comédia*, de Dante, e *O Paraíso perdido*, de Milton abalar-nos através de uma “momentânea inibição dos sentidos”, por ser sublime. Porém, é bom que se ressalte, de início, que, se os conceitos de Kant podem servir como uma base (ainda que sempre imprecisa ou complexa para outro que não Kant), se as suas definições podem nos servir como ponto de partida para o que possa tornar sublime um objeto, a historicidade da consciência humana não estabelece a perenidade de atributos a determinados objetos. Assim, quando dizemos que a desordem selvagem de pirâmides de gelo podem nos arrebatam em qualquer tempo, isso não implica dizer que todo e qualquer objeto, em momentos históricos diferentes irradie a mesma contemplação ou o mesmo arrebatamento. Pois o homem muda assim como também muda a maneira como vê o mundo e a forma como percebe a si mesmo nesse mundo. O que lhe foi superior antes, o que lhe foi assustadoramente maior em um tempo, poderá,

em outro período, equiparar-se ao tamanho do olhar de seu observador, que a si mesmo, por ter-se reconhecido como gigantesco, já não enxerga com segurança a totalidade de seu próprio poder.

Em sua obra *O cânone ocidental*, Harold Bloom, entre tantas comparações, pressupõe entre Milton e Dante duas aproximações importantes. Em dado momento de sua discussão, Bloom afirma que tanto Dante como Milton queriam escrever, cada um a seu tempo, um poema divino, ou "pragmaticamente, um terceiro Testamento" (Bloom, 1995, p.169). Outra constatação, que opõe a elevação do Dante protagonista à queda de Lúcifer como trajetórias opostas, pode muito bem esconder uma fundamental semelhança entre o personagem-narrador da *Comédia* e o herói-vilão de *O Paraíso perdido*. Na viagem de Dante há o movimento do *pathos* de uma personalidade tão potente e altiva quanto a do Satã de Milton. Nas palavras de Bloom (1995, p.101):

Em *Paraíso Perdido*, o orgulho de Satanás, por mais relacionado que esteja com o de Milton, provoca sua queda. Na *Comédia*, o orgulho de Dante carrega-o para cima, para Beatriz e além (Idem, *Ibidem*, p.101) [grifos nosso].

O reconhecimento, no exato início da *Comédia*, de que no meio da jornada perdera o caminho verdadeiro, assim como o perfil de contraventor confesso que o protagonista Dante assume frente à rigorosa Beatriz no *Purgatório*, acentua em sua personalidade a aparência de um humilde cristão que se purifica em uma trajetória rumo à Luz Divina. Entretanto, na própria viagem do herói já podemos perceber um aspecto paradoxal que inibe essa excessiva e virtuosa humildade. Lembra-nos Bloom da lenda de que, após a publicação da *Comédia*, Dante fora apontado na ruas como o homem que voltara de uma viagem ao Inferno, uma espécie de xamã triunfante, a quem se revelaram verdades secretas. Tenha ou não algum fundo de realidade essa lenda, não podemos deixar de entender que o caminho que o poeta escolheu para expiar os pecados de uma vida desregrada não foi o de uma peregrinação singela. Dante, ao invés de narrar suas viagens

pelas tantas cortes que percorreu em seu exílio, atreveu-se a trilhar o caminho dos escolhidos, dos grandes heróis, entre eles, Ulisses.

Bloom observa sobre a importância do herói mitológico para Dante:

Esse é o subtema da visão de Ulisses por Dante: admiração, camaradagem, orgulho familiar. Saúda-se um espírito afim, embora ele resida no Oitavo Círculo do Inferno [grifo nosso](Bloom, op. cit., p.92).

Dante, exilado como fora Ulisses, distante de sua família e de suas legítimas posses, encarna a face heróica de uma vida que, histórica, mas não menos mitológica, como Dante pode ter pretendido passar, tem em si a grandeza hiperbólica das grandes epopéias. E o maior recurso para consagrar a própria vida é a própria descida que faz aos Infernos, local de profecias e revelações que lembra o além-túmulo das jornadas de Enéias ou do próprio Ulisses.

O *pathos* que dignifica Dante a viajar pelo mundo dos mortos é, segundo Bloom, semelhante ao *pathos* de algumas personagens ao debruçarem-se sobre as virtudes do próprio passado. O Ulisses que narra a própria história não lembra as trapaças e as fraudes que o condenaram ao Oitavo Círculo. E o viajante que fala:

(...) nem a forte saudade do filho, nem a lembrança da propecta idade do pai, nem o puro amor de Penélope, a esposa fiel, venceram em mim o desejo de conhecer o vasto mundo, o aspecto dos demais mortais e a sua respectiva valia. Fiz-me de velas sobre o amplo mar aberto, na companhia só de um barco e de um punhado de bravos que jamais me desertou (Alighieri, p.92).

Entretanto, além desse Ulisses de beleza e coragem extremas, esse herói, de quem Dante, por simpatia, obscurece os motivos da danação a fim de deixar-se contemplar o que de destemido e de livre ele possui, não é o único que merece a admiração de Dante; há outras personagens cuja beleza se afigura pela força dos próprios impulsos. Em um dos cantos mais famosos da *Comédia*, Farinatta, alma condenada que pelo próprio Inferno demonstra desprezo (Dante, p. 46), ganha a voz ativa de quem não esqueceu a própria história e as

suas origens. Se não narra as contingências de sua vida, tematiza seu passado dialogando rispidamente com Dante, debatendo a política que os torna ou tornaria rivais no mundo dos vivos, mas que ainda se anima no mundo dos mortos, de onde os assuntos terrenos deveriam ser banidos. Auerbach, em *Mimesis*, discute essa permanência do terreno no mundo dos mortos. Nota que a situação ou destino de vida de cada alma ultrapassa a situação eterna em que se encontra. Assim, o além torna-se o teatro do homem e de suas paixões num evidente paradoxo no qual a eternidade jamais deixa de ser o que nunca poderia ter sido: histórica. Segundo o crítico, na situação eterna:

Chega-se a uma experiência imediata de vida, uma experiência que sobrepuja todas as outras, a uma concepção de ser humano que tanto se espraia multiplamente, quanto penetra profundamente até as raízes do sentimento, um esclarecimento de suas emoções e paixões, que leva, sem inibições, à cálida participação e até à admiração de sua multiplicidade e grandeza. E, dentro dessa participação imediata e admirada do ser humano, a indestrutibilidade do ser humano total, histórico e individual, baseada na ordem divina, dirige-se *contra* a ordem divina; põe a mesma a seu serviço e a obscurece; a figura do ser humano coloca-se à frente da figura de Deus [grifo nosso] (Auerbach, 1998, p.175).

O humano fascina Dante. A vontade, o impulso, o patológico é parte integrante da essência do homem. Mesmo que por algumas vias se permita uma leitura teológica da *Comédia*, não podemos deixar de notar que a mundanidade humana é fundamental à obra. Os erros dos homens e, sobretudo, suas vidas são material essencial para a construção da narrativa. Por terem vivido intensamente em pecado ou em virtude, fazem do além mera seqüência de sua história individual. Assim, cada alma está intimamente ligada ao *pathos* de sua existência terrena, e, especificamente no inferno, cada vida é preservada na forma de seu castigo. Organizadamente, círculo a círculo, os passos de Dante trilham a beleza com que mesmo as piores contravenções morais são narradas e penitenciadas até o momento crucial no qual “deságua” a força de todos os pecados em um monumental epicentro de dor. No momento supremo de sua viagem pelo Inferno, Dante vê-se frente a frente com a imagem extrema do *pathos* humano,

descontrolada, absoluta. É o primeiro momento em que declaradamente faltam palavras ao narrador:

Tocou-me [Virgílio] e me deteve dizendo: “Eis aí Lúcifer! Este é o local onde de extrema fortaleza convém que armes o espírito.” O quanto, então, em me senti gelado e oco, não me perguntes, leitor, que não saberia dizer. Afirmo, sim, que todas as palavras para descrevê-lo são poucas (Alighieri, p. 115).

Ali, frente ao narrador, o que outrora fora belo mostra o horrendo de suas feições (Alighieri, p.116). Em uma cabeça com três faces, pelos seis olhos chorando sangue e espuma, vermelho, movido pelo ódio, produzindo ventos gélidos, em cada boca das três, triturava, eternamente, Judas, Cássio e Brutus. A imagem é sublime, mas não apenas pela construção visual que procura transmitir ao leitor. O sublime de Lúcifer engendra-se pela força do *pathos* que inspira. Nele, ódio, tristeza, vingança, fúria e todos os sentimentos que moveram almas condenadas durante sua vida (e que movem a vida dos homens em qualquer tempo) concretizam-se em um núcleo como se desembocassem em um oceano tão maléfico quanto humano. O Lúcifer de Dante é sublime por reverberar o humano em uma desproporção descomunal, descontrolada. Nele, encontramos o “mal” do homem ampliado aos limites do absoluto e do assustador. É o momento em que a contemplação tranqüila de cada círculo infernal dá lugar ao arrebatamento ou à inibição dos sentidos, em que a força das vontades se descontrola em nome de uma ira que, apesar de representar a justiça divina, não deixa de ser impetuosa e selvagem.

A força dessa imagem quase convida o leitor a interromper a leitura da *Comédia*. Às vezes, o monstro de Dante é mesmo o último contato que muitos têm com a obra, deixando o *Purgatório* e o *Paraíso* para um indefinido momento posterior. Entretanto, o sublime de Lúcifer é parte do jogo que se estabelece na *Comédia*, uma das faces do que os valores de Dante e de sua cultura manifestam. Há um novo momento em que o ânimo do leitor se estarrece no contato com o sublime. Para chegarmos a esse ponto, é importante percebermos a

transição que o poema nos oferece e que está ligada intimamente à figura de Beatriz.

Bloom, em *Abaixo as verdades sagradas*, é enfático na importância que dá a Beatriz. Segundo o crítico, como acompanhantes de Dante, Virgílio e Beatriz, por representarem algo além do sagrado, não se modelam à imagem de santos ou beatos consagrados obedientes, em uma viagem sobrenatural, à incumbência de zelar por uma alma ainda presa ao estatuto do corpóreo e do terreno. Longe de personificar a elevação celeste, o papel de Virgílio, “a fonte de onde jorra em abundância a vibração poética” (Alighieri, p.20), é do mestre que, na arte “profana” da poesia, antecipa o significado de Beatriz, a Musa¹. Segundo Bloom:

Virgílio representa a paternidade poética, a cena da instrução de que Dante tem que transcender se deve completar sua jornada até Beatriz (...).

Visto que seu advento (de Beatriz) sucede à maturidade poética de Dante, ou ao desaparecimento de Virgílio, o precursor, Beatriz é uma alegoria poética da Musa, cuja função é ajudar o poeta a lembrar. Em poesia, lembrar é sempre o principal meio de cognição, de maneira que Beatriz é a faculdade inventiva de Dante, a essência de sua arte. Não apenas Beatriz é a mais sublime das musas, mas também está acima delas devido a seu status de mito herético, de santa canonizada pelo próprio Dante ou, até, de anjo criado por ele [grifos nossos] (Bloom, 1993, p.61).

Assim, um percurso que poderia ser lido como teológico, na realidade, é artístico e pessoal. Dante, poeta, e não religioso, narra sua ascensão não a Deus ou à purificação suprema, mas à poesia como elemento sublime, como objetivo final de quem queria eternizar-se pela palavra. No momento final, sublime, a visão de Deus seculariza-se na aptidão humana perante as possibilidades da palavra.

O “tão ardente foco” que une pelo amor “substância, acidentes e atributos” (Alighieri, p.334), tudo que só se pode imaginar como uma

¹ A importância da arte de Virgílio para a formação poética de Dante é declarada pelo narrador da *Comédia* no Canto I: “És meu mestre, meu modelo único, e a ti exclusivamente devo o bom estilo que o mundo festeja em meus versos.” (p. 20).

“idéia muito pálida”, o “lume eterno”, ofusca os olhos do poeta na dimensão absoluta de sua revelação e lembra a incapacidade da linguagem de apreender o que de mais perfeito há no universo. Dante declara, na iminência do ponto alto de sua viagem: “Daqui por diante, mais omissos serão meu narrar e mais confuso meu dizer do que o balbuciar de infante que tem os lábios presos ao seio materno” (Alighieri, p.334). A insegurança de Dante poderia ser explicada se tomássemos o caminho de que a linguagem pode não ser capaz de atingir a poesia em sua essência. Steiner escreve que onde cessa a palavra do poeta, começa uma grande luz:

Esse topos, com antecedentes históricos da doutrina neoplatônica e gnóstica, empresta ao *Paraíso*, de Dante, seu principal impulso de espírito. Podemos considerar o *Paraíso* um exercício extremamente controlado, mas repleto de extremo risco moral e poético, no cálculo da possibilidade lingüística. A língua é deliberadamente levada até o limite (Steiner, 1988, p.59).

Dante, para Steiner, incumbiu-se da missão de buscar, por “metáforas exaustivas, de símiles mais e mais audaciosos e precisos” o verbalmente ininteligível, de alguma forma fazendo concreta sua experiência transcendente, que só poderia ser atingida por meio de um poema “não-escrito”, pelo silêncio primordial e revelador da verdade absoluta que não media, mas que faz parte desse lume eterno.

As posições de Steiner, apesar de explorarem outra face da questão, nos orientam para o caminho de que esse Deus de Dante não é o Deus supremo dos teólogos e dos crentes. Não se pode contemplar Sua presença pela reza ou pelo dogma. Aquele que mais próximo se atreveu a chegar da Luz, o fez acompanhado de uma Musa (que já fora humana e objeto de seu amor terreno) e pelos caminhos da criação verbal. Por isso, Bloom pode dizer que “A grandeza canônica de Dante nada tem a ver com Santo Agostinho ou com as verdades, se verdades são, da religião cristã” (Bloom, op. cit., p.106). Dante é um poeta, e o que vemos dele, na *Comédia*, é a manifestação de sua individualidade literária e de sua autonomia poética.

Uma leitura teológica de Dante, sabemos agora, peca por sua superficialidade. Embora em um mundo medieval, Dante escolheu a vida e a poesia como fundamentos da existência da *Comédia* e a elas orientou alegorias sublimes, mas acima de tudo, vigentes e literais no idealismo cristão medieval. O que fez, em seu gênio, foi subverter o significado de tais alegorias bíblicas. Como entes supremos, Deus e Lúcifer ganham a força desproporcional que a tradição exigia, sendo dimensionados em traços absolutos. Mas a realização poética que Dante dá a ambos inibe qualquer tentativa doutrinária. Tanto Deus como Lúcifer são irradiações da alma humana. São *pathos* e poesia, vida e arte. E qualquer tentativa de encontrar uma intenção vinculada à pregação espiritual, morre quando vemos o quanto o Mal, na *Comédia*, é mais impressionante do que a Luz Eterna... Devidamente colocado no ponto mais baixo do Inferno, Lúcifer superou Deus, revertendo sua queda. Mesmo a imagem kantiana do "abismo" e das "cordilheiras de gelo" melhor se adaptam a ele. Assim, se uma advertência moral poderia existir na trajetória do protagonista, essa esmoreceu na força patológica de sua poesia. Dante desobedeceu os cânones. Bloom, sobre o poeta, diz que em Dante existe:

...o *pathos* de uma grande personalidade, dificilmente seguidora de outro homem, seja Agostinho, seja Virgílio, e necessitando apenas de Beatriz, sua própria criação, como guia (Idem, *Ibidem*, p.65).

Possivelmente isso seja verdade. Mas a maior verdade é ter criado uma obra que só pode ser lida como persuasão religiosa se for coberta por um véu que não permita a visão da vitalidade de seu fascínio pelo humano, pela vida, pela poesia.

Publicado mais de três séculos mais tarde, *O Paraíso perdido* de Milton contém, sem si, conflitos semelhantes aos da obra de Dante. Passada a Idade Média e seus excessos, o humanismo trouxe novas dúvidas. Deus foi destronado de sua soberba posição pela razão humana, mas permaneceu vivo enquanto a consciência nos deixava sem respostas. Assim, o Milton protestante, puritano, agostiniano, nacionalista, não podia deixar de ser tocado pelas abordagens desafiadoras do humanismo. Porém, embora tentasse sufocar de vez

o ideário oficial medieval, a reforma religiosa imposta pelos Tudors e depois levada ao extremo por Cromwell, autodenominado “Lorde Protetor”, não foi definitiva o bastante para impedir a posterior restauração da monarquia, retornando a coroa aos Stuarts. Milton, participante do governo puritano, no fim da vida, recolhia-se da política, o que provavelmente o condenou a sentir com mais força o antagonismo dos princípios que regiam as mudanças históricas. Colocado entre os valores do humanismo e a força da religião, Milton pode ter percebido a cisão irreconciliável de forças contemporâneas que ora compartilhavam os mesmos fins, ora divergiam frontalmente. O humanismo que vencera o teocentrismo medieval jamais partilhara dos princípios reformadores da religião. Burns relata os paradoxos entre os princípios da Renascença e os que orientaram as reformas:

A essência da Renascença era o gozo desta vida e a indiferença pelo sobrenatural. O princípio da Reforma foi o da extraterrenidade e o desprezo pelas coisas da carne como muitíssimo inferiores às do espírito. No julgamento dos humanistas, a natureza do homem era intrinsecamente boa; do ponto de vista dos reformadores, era indizivelmente corrupta e depravada. Os chefes da Renascença acreditavam na razão e na tolerância; os adeptos de Lutero e Calvino encareciam a fé e o conformismo (Burns, 1970, p.450).

As tendências religiosas e políticas das quais Milton fez parte, como em Dante, foram-lhes problemáticas. Ambos participaram de forma atuante do cenário político de seu tempo e pouco lhes restou de seus esforços e dos ideais que defenderam. Assim, sempre vitimados pela vida, foi a poesia o campo onde puderam permitir aflorarem suas angústias, foi por ela que puderam “demonizar” seus espíritos inconformados. A ambição de Milton em fazer uma obra memorável não se distancia do *pathos* de Dante em querer dar conta de todo o universo em apenas um texto. Segundo Bloom:

A força de Milton (...) não é força social, política, econômica, mas força retórica ou psíquica, força poética propriamente dita. A força miltoniana é *potentia*, *pathos* enquanto capacidade para mais vida (Bloom, op. cit., p.111).

Se Dante, a partir de uma organização cosmológica medieval, e à revelia dela, pontuou como supremas imagens as faces de Lúcifer e os círculos da Luz Eterna, mesmo que conferindo de alguma forma a elas sentidos mundanos, Milton não se obriga ou, pelo menos, não consegue configurar o Deus dos homens com a face sublime de sua dimensão onipotente. Pois, para Milton, assim como mais disfarçadamente para Dante, Deus não é onipotente. Sobre esse aspecto Bloom chega a dizer:

Tudo que se pode dizer com precisão sobre o Deus de Milton é que é pomposo, defensivo e hipócrita, enquanto o Cristo de Milton, como observei certa vez, fica reduzido a comandante de um ataque armado, uma espécie de Rommel ou Patton celeste (Bloom, op. cit., p.169).

Na poesia de Milton, só há um elemento "em comparação com o qual tudo o mais é pequeno", para usar as palavras de Kant: é Satã, segundo Bloom, "a maior glória do poema" (Bloom, Idem, Ibidem, p.170).

Bloom observa que as figuras lendárias que antecederam ao Satã de Milton, tais como o Huwawa dos sumérios, o Humbaba dos assírios, a estrela da manhã caída, de Isaías, entre outros, guardam dele uma significativa diferença: "O que falta a todos esses é a soberba personalidade de Satã, a magnificência de seu *pathos*". Afirma que o vilão-herói de Milton "supera até mesmo os seus mais diretos precursores literários, os shakespearianos Ricardo III, Edmundo, Iago e Macbeth" (Bloom, op. cit., p.120). Segundo o crítico:

Amamos Satã não porque sejamos necessariamente rebeldes, mas pelo mesmo motivo por que amamos secretamente seu precursor Macbeth: ambos os vilões-heróis nos são terrivelmente interessantes devido à sua terrível interioridade. Neles encontramos a obsessão pela própria pessoa que sempre nos torna mais interessantes a nós mesmos do que qualquer outro, exceto por esses breves momentos a que Freud chama superestimações do objeto, ou estar apaixonado. E se há Macbeth em Satã, bem como Edmund e Iago, há algo de Hamlet também. Como Hamlet, Satã não precisa de nós, a não ser como platéia para sua tragédia (Idem, Ibidem, p.130).

As afirmações de Bloom sobre a interioridade de Satã realmente se confirmam quando lemos o texto de Milton. Satã é o único a quem é dado um espírito com o qual se identificam nossos antagonismos, receios, revoltas e desejos. Satã tem em si o *pathos* que o torna sublime, sublimemente humano:

O Satã de Milton é surpreendente o bastante para usurpar, para ser um filho pródigo universal; enigmático o bastante para forçar a crítica além dos limites; sublime o bastante para usurpar para sempre o sublime; próximo o bastante de nossos desejos para ser completamente verdadeiro, quando nossos desejos florescem na fantasmagoria do pesadelo (Bloom, op. cit., p.134).

O canto IV, em um monólogo perante o Éden, é certamente o momento em que a face humana de Satã mais transparece. Até então é um guerreiro, alguém que, como os demais anjos do Senhor, obedece ao padrão épico de heroísmo, apesar de transgredir a ordem divina². Nesse canto, Satã humaniza-se, pois revela o que, dentro de si, existe de contraditório, de temerário, de rebelde, de infantil e de ressentido. Satã é o oposto do equilíbrio e da maturidade dos profetas iluminados da Bíblia. É um reduto de dores:

O horror medonho, a dúvida terrível,
Confundem-lhe os turbados pensamentos
Que lhe acendem o Inferno dentro da alma:
O Inferno traz em si, de si e em torno;
Não pode um passo dar fora do Inferno,
Porque, onde quer que vá, leva-o consigo
(Milton, 1994, p.132).

O lugar do arrependimento (como ele mesmo reconhece):

Ai de mim! que afinal ceder me cumpre!
E como hei de mostrar que me arrependo?
Por que modo perdão obter eu posso?

² Muir reconhece as virtude heróicas de Satã: "It is true that Milton adopts a double standard. Belial is condemned by the standards of epic courage, and Satan, who is sufficiently heroic by those standarts, is condemnes by Christian standards." (Muir, 1955, p.146).

(Milton, 1994, p.135).

e a alma que se reconhece na incapacidade de se submeter:

Só pela submissão... palavra horrível!
Meu nobre orgulho atira-te bem longe,
Repele-te a vergonha que eu sentiria
À vista dos espíritos imensos
Que seduzi, fazendo outras promessas
Que de vil submissão muito distavam,
Blasonando-lhes pôr em cativoiro
O Onipotente Regedor do Empíreo
(Milton, 1994, p.135).

Talvez por ser esse torvelinho de sentimentos, Bloom ressalta que o Satã de Milton é mais do que uma alegoria do poeta pós-iluminismo. Possivelmente seu *pathos* por demais humano seja a essência que a poesia do humanismo começa a manifestar de forma declarada:

Existe um caminho do poeta, um caminho do poeta enquanto poeta, que se possa distinguir com clareza da categoria satânica? De vez que Satã não é apenas uma assombrosa realização poética, mas, num sentido evidente, é a realização da própria poesia, como representa Milton sua própria liberdade de Satã, na medida em que desfruta uma tal liberdade? A questão não é ser um poeta verdadeiro e assim tomar o partido do Diabo sem o saber, mas antes que Satã é um poeta suficientemente verdadeiro para pertencer à seita de Milton sem o saber, apesar da rejeição satânica das admoções de Abdiel (Bloom, op. cit., p.127).

Em dado momento da narrativa, Rafael reúne-se longamente com Adão e Eva, ainda intocados pela tentação de Satã e lhes faz sérias advertências:

Contente-se o homem de saber que mora
Em uma habitação que não é sua:
Tão grandes paços ocupar não pode; Só pequena porção habita
deles:
O uso do resto, só o Eterno o sabe
(Milton, 1994, p.288).
Temer, servir a Deus, a ti só cumpre.
Segundo lhe aprouber, dispor o deixa

Dos mais viventes onde quer que assistam:
No Éden e em Eva tens a humana dita.
São para ti os céus muito elevados
Para o que neles passa conheceres:
Sê modesto: coa ciência não te ufanes;
Tua existência e cômodos só busca:
Se outros mundos existem não indagues,
Nem se neles habitam criaturas,
Qual delas seja o grau, estado ou sorte:
Satisfaça-te o quanto, à larga e franco
Da terra e do alto Céu te hei revelado
(Milton, 1994, p.290).

Posteriormente, quanto ao amor por Eva, Rafael é enfático:

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;
.....
Té as sensuais delícias não te abaixa;
Por tais motivos digna companheira
Nunca entre os brutos foi por ti achada
(Milton, 1994, p.306).

As exigências de Deus são impraticáveis à perspectiva humanista que narra a perda do Paraíso. O ser humano não pode se contentar com uma vida de modestas virtudes. E, quando Rafael declara: "A tentação de transgredir repele" (Milton, p. 309), podemos ver o pouco sentido de sua mensagem aos ouvidos do casal primordial, cuja humanidade próxima está de despertar justamente pela desobediência às ordens divinas.

A transgressão é a base reconhecida de toda atitude humana, a partir do Renascimento. Milton não pode deixar de retratar isso em seu texto, entretanto também não pode articular uma apologia do pecado. Mostra, assim, o quanto a verdade medieval e o quanto o

rigor puritano falharam na concepção do homem que tentaram construir. Assim, as palavras de Deus:

Conseguirá Satã a queda do homem,
Que, a suas vãs lisonjas dando ouvidos,
Transgredirá com prontidão ruínosa
O só preceito que lhe impus benigno
O só penhor da submissão humana
(Milton, 1994, p.104).

Nada mais são que o reconhecimento da impossibilidade humana de viver sem os impulso de um *pathos* que engrandece o homem em sua condição ativa no mundo, mas, ao mesmo tempo, o torna assustador a si mesmo.

Satã, então, personifica sozinho essa nova consciência na qual não há lugar para um Deus sublime. O homem, centro da arte e da vida, em Milton, é inseparável das tendências demoníacas. Satã, personificação mais forte da precedência do *pathos* sobre o *logos* (Bloom, op. cit., p.122), posterior símbolo romântico do espírito livre, estabelece em sua rebeldia extrema os elementos-chave à ousadia inerente a toda a manifestação artística.

Segundo Bloom, "Satã tem o objetivo de explorar os riscos, morais e estéticos, que o poeta cego corteja ao compor o *Paraíso perdido*" (Idem, ibidem, p.135) e "A retórica do *Paraíso perdido* (...) é uma retórica do desejo, um desejo de mais vida, e do simples, sensual e apaixonado exercício da poesia" (Idem, ibidem, p.135). Porém, tanto a exploração dos riscos morais e estéticos ao construir Lúcifer e Deus como alegorias do mundano, quanto a retórica do desejo no apego à palavra poética fazem parte inegável da rede de atributos da *Comédia*. Assim, a força do *pathos* nas obras de Milton e de Dante e a forma como são reconstruídas imagens sagradas ou bíblicas traduzem um novo sentido de vida voltado à existência humana. Assim, é a supremacia do *pathos* que se estabelece como sublime, por estarem as personalidades e as imagens envolvidas por esse *pathos* além dos conceitos e da capacidade humana de se orientar e de delimitar pela razão os caminhos da vida e a potência do homens.

A *Comédia* de Dante mostra-nos, a despeito de inúmeras tentativas de nela se perceberem objetivos doutrinários, que em qualquer tempo, mesmo quando sob a ótica severa de regimes orientados por dogmas religiosos, o homem foi sempre grande demais para poder vislumbrar-se totalmente sob a luz de explicações redutoras e de exigências inexequíveis. Milton ampliou essa constatação ao construir um Satã demasiadamente homem. Assim, as forças supremas do Bem, eventualmente, e do Mal, principalmente, foram entalhadas em forma de arte como alegorias sublimes da grandeza humana e do descontrole livre de seus poderosos impulsos e de sua impressionante capacidade criativa. Em si, o homem foi sempre o próprio “abismo”, ao qual se condenou, e o deus, a quem tenta chegar, trilhando eternamente os escorregadios caminhos das monstruosas cordilheiras de gelo de sua existência, na busca inútil da contemplação absoluta de si mesmo. Nessa danação eterna, a arte foi sua companheira inseparável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Dante**: poeta do mundo secular. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

BLOOM, Harold. **Abaixo as Verdades Sagradas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. **O cânone ocidental**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BURNS, Edward Mcnall. **História da Civilização Ocidental**. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1970.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1995.

LINK, Luther. **O diabo**: a máscara sem rosto. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

MUIR, Kenneth. **John Milton**. London: Longmans, 1955.

MILTON, John. **O Paraíso perdido**. Belo Horizonte: Vila Rica, 1994.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. **O diabo no imaginário cristão**. São Paulo: Ática, 1986.

DOBREÉ, Bonamy. **Introduction to english literature**. The English Renaissance. London: Cresset, 1966, v.2.

STEINER, George. **Linguagem e silêncio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

ABSTRACT: This work intends to reflect about the distressed man's look before his demoniacal tendencies searching to transcend limits, even those ones that drive him on a definitive judgement way about himself. This human being, as subject, never completely understood by reason, guided by the *pathos* will be the focus of the works The Lost Paradise by Milton, and La Divina Commedia by Dante.

KEY-WORDS: Literature; Philosophy; humanism; sublime.

