



## AS CEGUEIRAS DE JOHN MILTON E JACQUES DERRIDA

### THE BLINDNESS OF JOHN MILTON AND JACQUES DERRIDA

Luiz Fernando Ferreira Sá e Miriam Piedade Mansur  
FALE – Universidade Federal de Minas Gerais

**RESUMO:** As metáforas visuais do poema de John Milton, *Paradise Lost*, são analisadas e lidas através da perspectiva pós-estruturalista do filósofo Jacques Derrida em relação à visão/cegueira. Derrida propõe em *Memoirs of the Blind* (1993) dois tipos de cegueira: a sacrificial e a transcendental. Essas cegueiras servem de ponto de partida para a leitura do poema épico de Milton. Levando-se em consideração as duas cegueiras propostas por Derrida, o objetivo deste ensaio é sugerir que o exercício da visão se submete a um processo de interiorização compatível com uma “descida para o caminho da sabedoria” como encontrado no poema épico. Nessa operação, ocorre o cancelamento do olho físico e a inserção de um “eu que olha” (eu/olho) numa “escuridão visível”. Esse oxímoro, que une John Milton a Jacques Derrida, propõe o estabelecimento do olho interior (uma metonímia do “paraíso interior”) para todos os mo(vi)mentos de leitura e interpretação de textos no mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** John Milton; Jacques Derrida; visão; cegueira; escuridão visível.

**ABSTRACT:** The purpose of this essay on the visual metaphors of *Paradise Lost* is to demonstrate that John Milton’s phrase “darkness visible” and other lines of *Paradise Lost*, to a certain extent, adumbrated the post-structuralist stance on vision, that is, the need to mistrust the immediacy of physical sight and to search for a deeper reflection upon the superficiality of images. Milton’s “darkness visible” perspective is compatible, in the view of this essay, with that of Jacques Derrida in his book *Memoirs of the Blind* (1993). The Algerian-French philosopher proposes two types of blindness: the sacrificial and the transcendental. Through the oxymoron “darkness visible” and the sacrificial and transcendental types of blindness, John Milton and Jacques Derrida can be read alongside each other and point to the reading of “a paradise within” as ultimately associated with “a downward path to wisdom” and to “downcast eyes”.

**KEYWORDS:** John Milton; Jacques Derrida; sight; blindness; darkness visible.

O objetivo deste artigo sobre as metáforas visuais em *Paradise Lost* é demonstrar que o oxímoro “darkness visible”<sup>1</sup>, bem como outras linhas de *Paradise Lost*, adiantam a perspectiva pós-estruturalista sobre a cegueira, que é a necessidade de desconfiar do uso da visão física e de procurar uma reflexão mais profunda acerca da superficialidade

---

<sup>1</sup> As referências ao livro *Paradise Lost* foram retiradas da edição, MILTON, John. *Paradise Lost*. Londres: Penguin, 1996, e serão citadas entre parênteses ao longo desse ensaio, com o número do livro seguido pelo número da(s) linha(s), (l. 63) e pela chamada da nota de rodapé com a tradução (escuridão visível – nossa tradução). Todas as traduções são nossas.

das imagens. A ótica pós-estruturalista, particularmente a de Jacques Derrida (1993) em seu livro *Memoirs of the Blind*, é compatível, sob o ponto de vista deste ensaio, com a “escuridão visível” de Milton. Este ensaio sugere que a dialética da filosofia tradicional em relação à visão/cegueira, dialética que se encontra presente no poema épico de Milton, deve ser colocada sob rasura, com o cancelamento do olho literal e a inserção da visão figurativa no escopo da interpretação. A metodologia da análise proverá um guia crítico no levantamento das metáforas visuais de *Paradise Lost*, as quais serão negociadas com os questionamentos derridianos acerca da problemática contemporânea sobre a visão.

O poema épico de Milton é um texto que engloba características de clássicos anteriores por ser um poema narrativo de ação heróica e por ter uma qualidade enciclopédica capaz de lidar com aspectos que discutem as bases da religião, da filosofia e da política que vêm “modelando” o pensamento ocidental desde Platão. Como Platão, Milton reconhece a filosofia tradicional estruturada sobre um tipo de classificação enciclopédica que objetiva a concepção de textos escritos contendo assertivas sobre a noção da verdade. Entretanto, as ambivalências em *Paradise Lost*, especialmente na oscilação entre o uso da visão literal e da figurativa, favorecem um tipo de abertura na qual a referência distancia-se dos conceitos estáticos e sugere uma perspectiva em debate (uma dialética em movimento).

*Paradise Lost* é em si mesmo um debate escrito, e isso pode ser demonstrado por uma análise de seus componentes textuais. Embora faça alusões a vários mitos clássicos, esse poema épico de Milton não é uma obra classicista, pois participa do momento chamado pela historiografia literária de “early modern” (início da era moderna). Uma análise atenta do poema pode revelar questões sobre os conceitos metafísicos que constituem a filosofia ocidental e, nesse sentido e com a ajuda de Derrida, debater a ordem simbólica do *logos*. A linha de pensamento da filosofia tradicional é caracterizada pelas distinções ordenadas das oposições binárias. Discussões a respeito do conceito de antônimos e de pontos fixos de referência marcam o principal foco de questionamento do logocentrismo.

Logocentrismo é um termo cunhado pelo filósofo franco-argelino Jacques Derrida, o qual faz referência à filosofia tradicional como baseada na “metafísica da presença”. O logocentrismo demonstra como as estruturas das oposições binárias trabalham enquanto formas determinadas que servem de base para o pensamento filosófico ocidental. As elaborações logocêntricas defendem que verdades definidas residem além da presença de um significado, de forma tal que garantem aos significantes um enquadramento limitado nos sentidos por eles transmitidos. Derrida coloca essa operação de significantes e significados sob rasura, particularmente a partir da idéia de que essa operação atenta para um “emolduramento” dos princípios da verdade absoluta.

Em seu livro, *A Escritura e a Diferença*, Derrida (1971) propõe seus argumentos contra a matriz da “metafísica da presença”, ao estipular a determinação do *Ser* como presença em todos os sentidos da palavra. Derrida alerta para o risco de um sistema estático de signos, como estruturas que carregam a essência da presença/centro e operam com o significado transcendente do “eu/olho”<sup>2</sup>. A tendência logocêntrica de eleição de um centro, que marca o “eu/olho” e denota o privilégio do “eu” em relação ao seu correspondente

---

<sup>2</sup> Esse artigo é parte de uma pesquisa realizada a partir do estudo seminal de JAY (1993) sobre o olhar cabisbaixo e tem como objeto de estudo textos em língua inglesa, nos quais a referência eu/olho fica também sugerida nas palavras “I/eye” que têm sonoridade idêntica e acabam por se tornar partes mais elaboradas do jogo tanto miltoniano quanto derridiano (em sua tradução para o inglês). Por razões de diferenças de sonoridade na língua portuguesa, esse jogo se transforma em pronome pessoal seguido do verbo olhar no presente: eu olho. Daí, todo ato de olhar de um “eu” se transformar em olho (substantivo masculino).

marginal – olho – limita as possibilidades de negociação de significados em seus vários (con)textos.

Derrida explica que esse tipo de privilégio é falho. E complementa essa idéia ao sugerir que a problematização da limitação ou da separação absoluta entre ambos os lados – significante e significado – marca o possível fim da prevalência de um centro. Nesse sentido, o significante mantém uma relação de contigüidade com outros significantes e o significado se inscreve em toda significação como significante. A combinação dessas duas possibilidades de significância, a descentralização do significado, a mistura de significante e significado em um jogo de significação e o conseqüente movimento em direção à margem, abrem a possibilidade de cancelamento das verdades absolutas e sugerem uma negociação de sentidos nas bases da *différance* (diferir é também procrastinar indefinidamente).

O ato de articulação de significados dentro de seus (con)textos é enfatizado nas teorias de Derrida. Termos como *différance*, *pharmakon*, *suplemento*, *traço*, entre outros, marcam as implicações de significados desestabilizados, diferidos e procrastinados. Esses termos não têm um significado único; ao contrário, seus significados oscilam entre asserções e subversões, marcando o problemático estado de um conceito fixo ou significado único. Essas noções resumem o caráter derridiano da “indecidibilidade dos signos” e implica a impossibilidade de uma simples, única e mono-ocular forma de interpretação. Derrida comenta que a interpretação deve “abraçar” a idéia de compreender “com descrédito, com um conhecimento dúbio”<sup>3</sup>, como se a interpretação correspondesse à exposição da leitura a uma experiência de aporia. O signo, então, deve ser incorporado a um mo(vi)mento de re-velação de seus significados “secretos” e, nesse processo, a leitura seria levada ao campo da escuridão<sup>4</sup>.

A interpretação de um signo, de acordo com Derrida, deve seguir um ato que procede da noite e escapa ao campo da visão. As discussões relativas à experiência da escuridão para alcançar a visibilidade se encontram no livro *Memoirs of the Blind* (1993) e se mostram como articulações de dois tipos de cegueira: a transcendental e a sacrificial. Essas duas cegueiras estão interconectadas: são duas formas de interpretação que disseminam o significado no aspecto falho do literal e, conseqüentemente, descentralizam a essência do olhar físico, guiando a interpretação para uma perspectiva de “escuridão visível”.

A expressão “darkness visible” (escuridão visível) aparece no primeiro livro do poema de Milton, *Paradise Lost*. A perspectiva da “escuridão visível” é um tipo de experiência que “ascende” o leitor a um estado de cegueira. Existe “indecidibilidade” nos dois elementos, escuridão e visibilidade. Nessa expressão, os dois conceitos opostos são confundidos e não há nenhuma evidência do privilégio de um em relação ao outro, ao contrário, seus significados não podem ser alcançados independentemente. A expressão parte de discursos opostos que prosseguem simultaneamente e, para Derrida, é através da articulação dos significados desses discursos que uma tentativa “ideal/real” de sentido poderá ser atingida.<sup>5</sup>

A “escuridão visível” guia a direção das ambivalências nas metáforas visuais de *Paradise Lost*, porque implica a experiência da perda de um paraíso externo e fisicamente

<sup>3</sup> Citação em inglês: “with disbelief, with a dubious knowledge” (RAPAPORT, 1983, p. 43-44).

<sup>4</sup> Escuridão corresponde, na perspectiva deste estudo, à cegueira do(a) leitor(a). A primeira experiência do ato de leitura seria a cegueira. Depois desse contato inicial, o(a) leitor(a) é diretamente exposto(a) a um momento de reflexão de acordo com as suas visões.

<sup>5</sup> Como Derrida não propõe simples relatividades, mas antes oferece uma lógica que escapa à exclusão binária (ou ... ou), o jogo entre um sentido ideal (im)possível e um sentido real (im)possível elenca diferentes possibilidades de leitura.

visível e implica a aquisição de uma visão através da escuridão, re-velada no “paradise within”<sup>6</sup>. Paraíso é um recinto circular, um lugar intermediário ou estado que reflete o lado externo: um jardim (externo à casa) aprazível e delicioso (FERREIRA, ANJOS, FERREIRA, 1999)<sup>7</sup>. O “paraíso interior” é um oxímoro e é na combinação de elementos (in)congruentes que o externo é trazido para o interno. Em outras palavras, visibilidade através da escuridão é a suprema experiência da cegueira.

As metáforas visuais em *Paradise Lost* e as constantes referências aos olhos e à visão confirmam que uma tentativa de usar uma perspectiva diferente sobre uma história familiar ocorre no poema épico. Entretanto, a significância das metáforas visuais não se encontra simplesmente na possibilidade de ver ou aproximar-se de uma história, anteriormente familiar e, agora, distinta. Em *Paradise Lost*, a presença de metáforas visuais desestabiliza o jogo de sentido entre a visão literal e a figurativa, e assim, nesses dois pólos, um movimento escorregadio acontece. Esse movimento tende a assegurar, segundo Derrida, uma comunicação entre dois valores opostos, o literal e o figurativo. Ao invés de um limite ou uma barra de separação entre esses dois conceitos opostos, as linhas de *Paradise Lost* convidam seus leitores a experimentar visão e cegueira, a se distanciar do olhar literal e alcançar o figurativo e, ao mesmo tempo, a ver com a visão figurativa os riscos da visão física.

A retórica de Milton em *Paradise Lost*, “viola a relação entre palavra (significante) e sentido (significado)”<sup>8</sup>. *Paradise Lost* demonstra que Milton não era o poeta que enfatizava a presença ou uma idealização do presente representada pela fala, ao contrário, criou vários tipos de comparações e analogias, que abrem caminhos múltiplos e sem fim de interpretações. Por essa razão, a presença “ideal” aplicada ao significante e ao significado na concepção logocêntrica é cancelada em *Paradise Lost*. Ademais, uma presença fixa e estável torna-se ainda mais difícil de ser encontrada, especialmente quando a interpretação é focalizada nas metáforas visuais desse poema épico.

A articulação das metáforas visuais do poema requer uma dimensão na qual a percepção tem de ser exercitada. A elevação da leitura para o campo dos sentidos externos e internos dá vida às linhas do poema. A visão, no aspecto da leitura e da interpretação, deve ser exposta à cegueira, na tentativa de “apagamento” do ato externo e de estímulo ao exercício da visão interior. A metáfora da “escuridão visível” e as cegueiras derridianas podem ser lidas, de acordo com o foco de análise deste estudo, como se estivessem articuladas nas linhas do poema de Milton. E em tal articulação, a visão é absorvida por um estado de cegueira e o “olho interior” é ativado. Desse modo, a partir da escuridão, a visibilidade é alcançada.

As cegueiras de Derrida, a sacrificial e a transcendental, são unidas desde o momento da visão inicial até o momento do julgamento do ato. A cegueira sacrificial representa o ato físico de ver, ao passo que a cegueira transcendental implica uma reflexão sobre a visão. A cegueira sacrificial é também chamada por Derrida de hipótese *abocular*. O termo *abocular* é de origem latina, e sua formação etimológica – *ab oculis* – tem no seu sentido a idéia de “não dos olhos ou pelos olhos, mas sem os olhos”<sup>9</sup>. O cancelamento do eu/olho físico é necessário para a “pura” representação dos traços.<sup>10</sup> Perda e queda são

<sup>6</sup> “Paraíso interior” (12. 311).

<sup>7</sup> Todas as referências às definições de dicionário serão retiradas dessa edição.

<sup>8</sup> No original: “violates the relationship between word (signifier) and meaning (signified)” (RAPAPORT, 1983, p. 12).

<sup>9</sup> “The term *abocular* comes from *ab oculis*: not from or by but without the eyes” (DERRIDA, 1993, p. 2).

<sup>10</sup> O traço de que falamos não é mais natural (não é a marca, o signo natural ou o índice no sentido husserliano) que cultural, não mais físico que psíquico, biológico que espiritual. É aquilo a partir do qual um vir-a-ser-

exemplificadas na “remoção” do aspecto físico dos olhos. A ruptura é a passagem necessária para obter sintonia entre mente e alma. Nessa apreensão de sentido através da mente e do corpo, a relação de oposição entre o significante e o significado é cancelada. A cegueira sacrificial é, em *Paradise Lost*, a quebra dos elos dessa relação e, a partir da fissura aberta, os signos tornam-se não mais meros signos, mas somente cópias de (cópias de, cópias de) signos. O jogo de significação deixa em aberto o escopo do signo e marca o traço como a faceta disponível de sentido.

Por outro lado, a cegueira transcendental é a inserção do traço no jogo de significação. De acordo com a filosofia de Kant, o transcendental é baseado na noção da experiência como ação determinada pela constituição da mente, a qual se estende para além dos limites ordinários da experiência e do conhecimento. A palavra transcendental vem do verbo *transcendere*, que significa “exceder, elevar-se acima”. Na análise do prefixo e da raiz do verbo transcender, *trans-* + *scandere* verifica-se a idéia do elevar. Entretanto o termo transcendental, em relação à cegueira de Derrida, parece seguir em uma direção oposta à definição de Kant e à dos dicionários de seu termo. A cegueira transcendental de Derrida não procede de um movimento de transcendência de um “interno” em direção a um “externo”, ou de baixo para cima, para um além. Ao contrário, há nesse movimento uma subversão de sentido: o interno e o externo se mesclam de tal forma que o “eu” transforma-se em olho. Como no jogo mallarmeniano de “Un coup de dés”, e seguindo a máxima de Rimbaud em “Je est un autre”, estabelece-se “Je n’est qu’oeil” em Derrida. E a cegueira transcendental é suplementada pela sacrificial e vice-versa. O sacrifício, a perda, a queda ou a “morte” do olhar físico culminam na cegueira transcendental ou na direção reversa, inversa, subversa, que culmina na coragem, na virtude da mente, a saber: o poder do exercício da razão e da escolha.

A experiência das cegueiras derridianas, o movimento do externo em direção ao olhar interior, como um ato de “descer para o caminho da sabedoria”<sup>11</sup>, é representado por um processo de introspecção. Em *Paradise Lost*, a mesma tentativa de cegueira ocorre na experiência do eu/olho como um paraíso perdido, interiorizado pela perspectiva da “escuridão visível” em um ato de reconquista do “paraíso interior”. O movimento da visão exterior rumo ao interior, como se estivesse inserido numa leitura cuidadosa, a chance de ponderação dos riscos do que se quer imediato na visão física, bem como uma concomitante “submissão à autoridade interpretativa externa”<sup>12</sup>, oferecem a base para a instituição de uma leitura mais consciente e atenta do mundo. O leitor, sob esse ponto de vista, experimenta um tipo de processo de “racionalização/realização”, através do qual ele pode exercitar suas escolhas, nas esferas pública e privada, de uma maneira mais ativa e não simplesmente se colocando na condição de aceitação do externo e de conformação aos princípios pré-existentes.

De acordo com as palavras do curador geral da exposição, que teve lugar no Museu do Louvre, e a partir da qual o livro de Derrida (1993), *Memoirs of the Blind* foi elaborado, as duas representações das cegueiras derridianas são assim explicadas:

A reflexão de Jacques Derrida vai ao coração dos fenômenos da visão, da cegueira à evidência [...]. O pensamento de Derrida, assim, terá realizado uma interrupção do legado da visão mono-ocular para guiar-nos pela mão

---

imotivado do signo é possível e com ele, todas as oposições ulteriores entre a physis e seu outro. (DERRIDA, 1999, p. 58)

<sup>11</sup> “downward path to wisdom” (SHATTUCK, 1996, p.71).

<sup>12</sup> “submission to external interpretative authority” (RUMRICH, 1990, p. 257).

em direção a outro legado que é passado no escuro. Abrir os olhos, então, sim – mas para cancelá-los<sup>13</sup>.

Contudo, as cegueiras de Milton e Derrida podem ser uma experiência da visão em outra dimensão, no escopo da reflexão e na articulação com os mundos externos e internos. Através da cegueira, Milton e Derrida nos conduzem para um lugar de leitura (de textos e de mundos) onde podemos ver como os olhos carecem ser abertos para as falácias do mundo. De olhos bem fechados (como na tradução do título do último filme de Stanley Kubrick [“Eyes Wide Shut”], porque já e sempre recobertos por véus e porque somente com os olhos bem fechados é que podemos “realmente” ver/olhar), seguimos então para a análise e reflexão acerca das metáforas visuais em *Paradise Lost*.

*Paradise Lost*, seguindo a tradição clássica dos poemas épicos, começa *in media res* (ou *in medias res*): “no meio das coisas, apresentando Satã, com os seus anjos, agora caídos no Inferno – descritos aqui não no Centro [...], mas em um lugar de completa escuridão, propriamente chamado Caos”<sup>14</sup>. Essas palavras, apresentadas no argumento do Livro 1, anunciam que um movimento pendular na leitura do poema será necessário. A seqüência das metáforas visuais inicia-se no inferno, onde a visão torna-se, de antemão, prejudicada pela escuridão. A leitura deve proceder a partir do meio em direção ao começo e depois, do começo rumo ao fim; ou proceder por entre os meios das coisas (*in medias res*). O meio, como um momento inicial, é “um lugar de completa escuridão, [...] Caos”, e desse ponto de partida, Milton antecipa que um “Centro” não será estabelecido, mas sim um movimento em direção às margens.

A desestabilização de um centro serve para indicar que o conceito de presença já é colocado em um âmbito problemático. A compreensão do presente será condicionada ao entendimento do passado e conseqüentemente dos futuros eventos do poema épico. “Os leitores de Milton começam no inferno, sem nenhuma ligação narrativa e, tendo sido ‘jogados’ na confusão, eles podem deixar esse estado de coisas inalterado”<sup>15</sup>. A posição da narrativa, no(s) meio(s) das coisas, sugere que um precedente deve ter ocorrido e que futuras referências serão necessárias, mas o mo(vi)mento desses elementos “outros” ainda está suspenso. Tal suspensão de limites estabelecidos produz confusão e joga com os movimentos de significação.

O conflito entre palavras e visão pode ser lido como a primeira referência à cegueira. O sentimento de desesperança (por causa da perda da visão “celestial”) e a escuridão descrevem o sofrimento da cegueira como uma queda: em seu primeiro estágio, como uma falha, como uma punição e como um estado miserável de fraqueza. Os anjos caídos não conseguem mais ver a luz, e a cegueira deles corresponde à “prisão ordenada / na completa escuridão, [...] / tão distante de Deus e da luz do Céu”<sup>16</sup>. Entretanto as referências às aflições provenientes da escuridão são seguidas pelo despertar dos anjos, após a queda, uma queda de grandes proporções físicas e mentais. Nesse sentido, a cegueira, depois do sofrimento da

---

<sup>13</sup> “Jacques Derrida’s reflection goes to the heart of the phenomena of vision, from blindness to evidence [...]. It thus will have seen it to interrupt the legacy of a monocular vision in order to lead us by the hand toward this other legacy that is passed down in darkness. Opening eyes, then, yes – but in order to cancel them” (ANNE-BRAULT, 1993, p. vii-x).

<sup>14</sup> “into the midst of things, presenting Satan, with his angels, now fallen into Hell – described here not in the Centre [...], but in a place of utter darkness, fitliest called Chaos” (MILTON, 1996, p. 5).

<sup>15</sup> “Milton’s readers start in hell, without any established narrative sympathies, and, having been plunged in confusion, they may quite possibly leave it in the same state” (RUMRICH, 1990, p. 260).

<sup>16</sup> “prison ordained / In utter darkness, [...] / As far removed from God and light of Heaven” (1.71-73).

queda, também pode trazer um tipo de recuperação, como sugerida na experiência do despertar.

As metáforas visuais do Livro 1 demonstram que há uma oscilação entre dois pontos de significação. A frase “escuridão visível” simboliza esses dois extremos. A escuridão está dentro e fora das palavras desse Livro. Está fora, em toda a descrição do inferno como o cenário da queda, e está dentro, porque o leitor é tentado a ler com os olhos de Satã e dos anjos caídos<sup>17</sup>. O leitor tem acesso, nesse momento da narrativa, somente à mistura de dúvida, desesperança e medo, que confunde as escolhas dos anjos caídos. Até Satã, motivado pela vontade de reconquistar seu lugar entre os anjos do Céu, sente um breve remorso, que é uma paixão avassaladora.

A oscilação das metáforas visuais, entre escuridão e visibilidade, equivale às cegueiras de Derrida. A escuridão corresponde à cegueira sacrificial, porque o seu sentido envolve a perda que é representada pelo sacrifício. A queda simboliza a perda da presença de Deus para os anjos caídos e, ao mesmo tempo, priva-os de ver a luz do céu, já que eles estão expostos ao campo escuro da cegueira. A visibilidade, por outro lado, figura como o despertar depois da queda e pode ser considerada semelhante à cegueira transcendental. Da escuridão, a tentativa dos anjos de ver a luz interior pode simbolizar o alcance da luz novamente. Os traços dos anjos caídos assemelham-se à capacidade interior de suas mentes, que se abrem para a expressão da visão interior e motivam a luta deles na (im)possível reconquista do céu. A posição desses dois pólos, interno vs externo, não nos leva em direção à noção de dualidade ou de ambigüidade, ao contrário, é exatamente na oscilação entre as duas possibilidades que a experiência da cegueira (miltoniana e derridiana) acontece.

A cegueira é marcada pela fala dos anjos caídos na assembléia infernal do Livro 2. No palácio de todos os demônios, Pandemônio, os anjos caídos discutem os prós e os contras acerca do empreendimento de reconquista do céu. Satã é o primeiro a falar: ele tenta persuadir seus companheiros a prosseguir com a guerra contra o céu. O apelo de Satã é repleto de vaidade, orgulho e inveja e, através desses sentimentos, o seu discurso tenta cegar o que ainda resta de razão nos seus companheiros infernais. Satã clama pela união de sua legião e afirma que a concordância do grupo é o que vai garantir-lhes a vitória. Apesar de as palavras satânicas soarem cheias de esperança, ele sabe que as forças do inferno não são páreo para as de Deus. Mesmo assim, ele sujeita seu grupo e a si próprio à cegueira (nesse caso, o cancelamento de toda e qualquer oscilação possível entre um local interno e um local externo), porque a sua mente insaciável só consegue “ver” através das lentes da vingança e da inveja (do latim *invidia*, do verbo *invidere* – olhar com malícia).

O final do Livro 2, com a saída de Satã do inferno e a sua chegada à terra, sugere que toda escuridão nos arredores do inferno seja cancelada e, assim, a leitura parece oscilar em direção ao outro lado, com a exposição direta da luz. No inferno, o leitor experimenta a escuridão externa, visto que todo o cenário é escuridão absoluta, e experimenta também a escuridão interior, através do acesso às mentes dos anjos caídos. A perda da posição que eles tinham no Céu e a concomitante perda da luz de Deus também são exemplos dos aspectos externos e internos dessas perdas. A perda do aspecto externo envolve a descida física ao inferno e todas as aflições sofridas por essa experiência. A perda interior é causada pela privação da luz divina: a luz da virtude, da bondade, e da razão não brilha mais em seus seres interiores. As experiências das perdas externas e internas refletem os aspectos da cegueira sacrificial. Todavia a busca pela luz, que simboliza a restauração do estado de queda,

---

<sup>17</sup> A crítica miltoniana, desde o século XIX, tende a ler Satã como o herói do poema épico.

abre a passagem para um outro tipo de cegueira, a transcendental, na qual há uma tentativa de partida do campo externo da escuridão para o alcance da luz interior.

Duas visões partem da escuridão na tentativa de violar limites. Para Satã, a luz interior é simbolizada por todas as características negativas que nasciam de sua mente e motivavam a vingança contra o poder, bem como contra a nova criação, de Deus. Para o narrador – que nas primeiras linhas do poema parece ser a representação do poeta cego, John Milton – a luz é a pura expressão do eu interior, e através dela ocorre a rasura do olho literal, “que se movimenta em vão”<sup>18</sup>. A seguir, ocorre a inserção do olho figurativo, “o eu” em seu “brilho interior [...]”, que vê e diz “coisas invisíveis à visão mortal”<sup>19</sup>. Essas duas visões opostas não seguirão lado a lado ao longo do poema épico, pelo contrário, serão ainda mais complicadas pelo ato de leitura, pois o leitor do texto seguirá a oscilação, a mistura dos pontos de vista e o conseqüente cruzamento dos limites de suas significações, dando conta, na medida do possível, da perspectiva metafórica da “escuridão visível”.

Porém, desejar a posição de Deus encoraja Satã ainda mais em sua empreitada contra o homem. Nos portões do “Paraíso, o lar feliz do Homem”, Satã, em sua forma metamorfoseada, diz a Uriel o seu “desejo inenarrável de ver e saber” a respeito das obras magnificentes de Deus. Os olhos de Uriel não podiam perceber as atitudes hipócritas de Satã, apesar de Uriel “ser / o espírito de visão mais precisa de todos no Céu”<sup>20</sup>. Nessas linhas, Milton reforça a necessidade de não acreditar no aspecto físico da visão. Os perigos invisíveis da superficialidade da visão física estão sugeridos pelo “desejo inenarrável”, não notado por Uriel nas palavras de Satã.

A deficiência da confiança imediata nos aspectos físicos da visão reforça a noção de que, até certo ponto, “Milton privilegiava a razão e desconfiava da paixão desgovernada”<sup>21</sup>. A tentativa de Satã, imerso em sua própria paixão e em seu desejo desgovernado por conquista e poder, é a melhor prova da retração do Ser diante da aparência externa e da tentação a que é exposto perante o olhar físico. A deficiência da visão em Satã é a cegueira, o cancelamento absoluto de toda e qualquer luz, em seus aspectos físicos e “transcendentais”, e demonstra a falha interior do anjo caído. Dessa forma, Satã ultrapassa os limites do seu próprio ser-criatura e transpassa as fronteiras externas e internas de sua visão que ambiciona ser e criação, simultaneamente. Mais uma vez, o cruzamento dos limites espaciais do inferno, e a sua chegada ao Jardim do Éden não impedem Satã de enfrentar as mesmas perdas que o assolaram quando deixou o inferno. A cegueira externa e a interna evidenciam as perdas de Satã, e seguem com ele em sua empreitada contra o homem.

As perdas de Satã se espelham no seu estado interior no início do Livro 4, quando ele chega ao Jardim do Éden. As visões da nova criação de Deus por Satã denunciam a sua condição de anjo caído, deformado e fraco. Os pensamentos dele movem-se interiormente e exteriormente até o momento em que chega à conclusão de que ele deve acusar Deus pela sua queda. A inconsistência de Satã em acusar Deus reflete a sua experiência duvidosa da perda da luz divina bem como a perda do próprio Deus, enquanto referentes únicos que o anjo rebelde possuía antes da queda. Nesse sentido, as perdas de Satã representam o distanciamento de seu único referente, ou melhor, da referência da ordem simbolizada por Deus, e por causa disso, Satã experimenta desordem e confusão.

---

<sup>18</sup> “that roll in vain” (3. 23).

<sup>19</sup> “shine inward” [...] of things invisible to mortal sight” (3. 52-55).

<sup>20</sup> “Paradise, the happy seat of Man” (3. 632); “Unspeakable desire to see and know” (3. 662); “held / the sharpest-sighted Spirit of all in Heaven” (3. 690-691), as três citações são do mesmo parágrafo.

<sup>21</sup> “Milton prized reason and distrusted ungoverned passion” (RUMRICH, 1990, p. 255).

A ordem experimentada por Satã, no Paraíso, se encontra afastada de sua prévia existência divina e, por conseguinte, ele sofre as penas de seu estado de desordem, pois sua mente não consegue lidar com a visão da ordem de Deus, representada pela sua nova criação. A desordem de Satã “explode em cegueira” e, através dela, o Satã cego “não sabe o que fazer da ordem colocada diante de si com essa pesada mudança”<sup>22</sup>. Na intolerância da visão e da ordem no novo mundo de Deus, Satã então elimina a possibilidade de redenção e se despede da luz, nas últimas linhas de seu solilóquio de remorso no final do Livro 4. A sua distância em relação a Deus simboliza a distância da ordem/luz: Satã assume o seu papel de maior transgressor e idiota<sup>23</sup> de *Paradise Lost*. A cegueira e a desordem de Satã desfiguram a sua imagem e ele torna-se uma forma invisível.

O aspecto da invisibilidade de Satã é manifestado na sua própria cegueira. A cegueira e a invisibilidade, no seu caso, podem acarretar a perda de poder, mas também podem trazer liberdade e mobilidade. Satã é cego porque ele desejosamente evita ver e confrontar a sua fraqueza com toda a ordem do novo mundo e da nova criação de Deus. A inabilidade de Satã em ver o que ele não deseja ver, até certo ponto, força-o a levar uma “vida-em-negativo”, restrita à invisibilidade. A sua cegueira interior e a sua invisibilidade exterior acabam por guiar-lhe a vingança, e apesar de ele achar que vagueia sem ser visto pelo Éden, inferiorizando os seus inimigos em relação a ele próprio, Satã não consegue promover mudanças significativas em si mesmo e nem em seu mundo diabólico. Ao invés de ser a figura que simboliza a expressão da punição, pela imposição dos limites e controles da ordem, o estado sem limite de Satã passa a ser o castigo de maior efeito para ele: para o seu “eu”, ele é um idiota em termos absolutos. Sob esse ponto de vista, Satã “diminui-se infinitamente como um ser descentralizado, sem um ‘lar’ ontológico que garanta a sua identidade através da sua limitação”<sup>24</sup>. A falta de limites de Satã causa uma conseqüente falha na visão interior. Diante da visão “desagradável de todo o prazer, de todo o tipo / de criaturas vivas, novas para a visão e estranhas”<sup>25</sup>, Satã sofre da ausência de um referente para si, visto que ele é livre da presença de Deus e aprisionado dentro de seu próprio eu/olho. No mundo novo, com a perfeição da ordem demonstrada pelas figuras de Adão e Eva e das outras criaturas, a perspectiva ilimitada de Satã não encontra alguém semelhante a si. Satã está metafórica e literalmente cego no meio da perfeição. Na sua visão ilimitada, ele consegue ver somente Deus em sua volta, um deus contra quem ele deve lutar, bem como destruir todas as representações de sua bondade. A invisibilidade de Satã é então marcada pela idéia de que o mundo, à frente de seus olhos, está repleto de criaturas que são literalmente incapazes de ver a “verdadeira” natureza satânica.

Apesar de Satã expor a sua perturbação diante do panorama do novo mundo, ele mantém-se firme na sua empreitada. No último diálogo estabelecido entre Satã e Gabriel, o primeiro ironicamente desafia o segundo chamando-o de “querubim orgulhoso e limitado”<sup>26</sup>. A ironia satânica revela o seu desdém e a sua resistência contra a condição

<sup>22</sup> “disorder bursts out in blindness”; “does not know what to make of the order brought forth with the heavy change”. As citações são do Professor Sá e não são aplicadas ao Satã cego como referido acima. Apesar das referências não diretas ao personagem de Satã, elas foram usadas nessa passagem por causa da similaridade com a colocação sugerida (SÁ, 1996, p. 165).

<sup>23</sup> Do latim *idiota*, originado do grego antigo *διώτης* (idhiótis), “um cidadão privado, individual”, derivado de *διος* (ídhios), “privado”. Usado depreciativamente na antiga Atenas para se referir a quem se apartasse da vida pública, e utilizado aqui no sentido de cegado por si mesmo, absolutamente voltado para si.

<sup>24</sup> “Satan languishes indefinitely as a decentered being, without an ontological home that would secure his identity through limitation” (STULTING, 1999, p. 116-117).

<sup>25</sup> “undelighted all delight, all kind / Of living creatures, new to sight and strange” (4. 286-87).

<sup>26</sup> “Proud liminary Cherub” (4. 971).

limitada das criaturas de Deus. Nesse aspecto, “apesar de Satã sofrer da ansiedade pela ausência de limites”, “ele resiste aos controles seguros, porque eles o definiriam e assim o conteriam”<sup>27</sup>. A resistência de Satã a um enquadramento, por um lado, sugere o caráter de resistência do próprio Milton em relação às imposições daqueles que acreditam carregar o poder de Deus neles mesmos, e assim tentam esconder as suas “verdadeiras” intenções. Por outro lado, Satã expõe a sua fraqueza e a sua falha em lidar com a “liberdade” e a falta de limites. Milton deixa claro, nas visões de Satã, o questionamento da imediação de imagens diante dos olhos do arqui-inimigo: o mal não é mediado pelo bem, o mal se encontra imediado ou imediato.

Do Livro 5 ao Livro 8, a narração das histórias da criação está imersa na luz divina. A luz de Deus é representada pela presença do anjo Rafael no Éden e todos os seus esforços em transmitir a bondade de Deus funcionam como tentativas de tornar Deus visível para Adão e Eva. A primeira tentação de Eva (ocorrida em sonho, quando Satã aparece para Eva em forma de serpente e prenunciando o porvir), no Livro 5, “informa” a necessidade de abertura dos olhos das duas criaturas para os riscos da sedução e das belezas externas. Embora a lição de Rafael pareça coberta com todos os aspectos da fé em Deus, a demonstração da necessidade do uso da razão e conseqüente livre arbítrio é o maior desafio de sua fala. O apelo visual de Rafael adverte Adão e Eva sobre a presença do espírito do mal no Éden e alerta-os sobre o veículo de ação que será utilizado pela máquina satânica para tentá-los: os seus olhos. Dessa forma, Rafael chama à cena a questão do respeito à “razão interior” e expõe o risco da “compulsão externa”<sup>28</sup>. O papel de Rafael na cena edênica é o de ajudar Adão e Eva a abrir os seus olhos e, assim, fechá-los, promovendo a reflexão do ato e do exercício das suas escolhas.

A tarefa de Rafael é “relatar / ao sentido humano os atos invisíveis / de espíritos conflituosos”<sup>29</sup>. Sem tal relato, Adão não teria conhecimento acerca da existência do mal. Os elementos visuais ajudam Rafael na condução de sua tarefa. Deus apresenta o Seu Filho ungido diante dos olhos dos outros anjos e afirma que quem desobedece àquela “visão abençoada, cai / dentro da completa escuridão”<sup>30</sup>, e essa sentença marca o primeiro contato de Adão com a transgressão. Os signos invisíveis da rebelião de Satã contra Deus demonstram como Adão tem de exercitar a sua visão para além do escopo do seu ser-presente e de referir-se às ações que suplementam a sua compreensão da razão e do livre arbítrio. A abertura dos olhos de Adão resulta do apagamento do olhar físico e a conseqüente preparação para o entendimento da presença através da ausência. Nesse sentido, Adão precisa entender o significado da rebelião dos anjos por intermédio da escuridão.

O Livro 7 inicia-se com o pedido de Adão a Rafael para que este recontar a história da criação do Éden. Rafael começa a narrativa expondo diante dos olhos de Adão as figuras de Satã e do Filho de Deus para estabelecer os papéis de ambos nas bases da história. Deus envia o seu Filho para ordenar os limites no caos e criar a terra, as estrelas e os outros planetas. O Filho é a incorporação da pura luz de Deus mas, ao contrário da versão bíblica do Gênesis sobre a criação, nas linhas de *Paradise Lost*, não é Deus quem procede com a criação, mas é o Filho, que segue obedecendo aos comandos do Pai. “Na colocação do Filho como Criador do mundo, Milton apresenta um importante contraste entre os dois filhos de Deus, um

<sup>27</sup> “although he suffers anxiety at the absence of limits”; “Satan resists secure boundaries, because that would define, and hence, contain him” (STULTING, 1999, p. 118).

<sup>28</sup> “inward reason”; “outward compulsion”, respectivamente (GUSS, 1991, p. 1158).

<sup>29</sup> “relate / To human sense the invisible exploits / Of warring Spirits” (5. 564-66).

<sup>30</sup> “blessed vision, falls / Into utter darkness” (5. 613-614).

que cria (o Filho) e o outro que destrói (Satã)”<sup>31</sup>. Na narrativa da criação, o Filho e Satã são, então, produtos apresentados a Adão como uma tentativa de ajudá-lo a ver e refletir quanto aos dois aspectos do poder de Deus: de um lado, o Filho de olhos bem fechados porque responde internamente à luz de seu Pai; e do outro lado, Satã de olhos bem abertos porque está cego para a luz divina no seu interior e somente consegue exercitar o seu olhar corrupto, ou seja, corrompido pela malícia.

As metáforas visuais, depois do momento inicial da criação, figuram como a criação de Adão e correspondem à exibição da imagem do próprio diante de seus olhos; como numa película de cinema. A visão da sua aparição no paraíso exige dele uma redução do amplo escopo de criação do mundo, apresentada para ele por Rafael. É como se houvesse, nessa parte da narrativa de Rafael, uma redução aguda do foco de Adão: o mundo é o mundo de Adão, o que ele pode ver. Um comportamento conformista parece tomar o controle da narrativa, talvez sugerindo que ele assimile seu aspecto aparentemente insignificante quando contraposto à grandeza divina. Quanto mais ele expressa suas perspectivas sobre sua forma e origem, mais cego se torna para a sua significação. Adão passa a ser uma simples expansão dos atos de Deus e, sob esse ponto de vista, e em oposição aos traços de memória da história contada por Rafael, Adão é reduzido a seu olhar, para então se acomodar em seu aspecto de ser limitado.

Como Satã, Adão fica cego, mas a cegueira de Adão não é proveniente da sua tendência à ambição e à inveja; ao contrário, Adão “entrega” seus olhos para a magnificência da presença de Deus, incorporada na beleza de Eva. A aceitação de Adão de sua condição limitada é em virtude da presença de Eva ao lado dele; em outras palavras, ao lado de Eva, Adão experimenta a sua completude.

A passividade de Adão diante da presença de Eva antecipa os eventos por vir, já demonstrando as implicações da sedução externa em relação ao rebaixamento da expressão interior. O fim das palavras de Rafael reforça a prevenção deixada a Adão para que ele evite a exterioridade da paixão. Rafael alerta sobre a figura de Eva como “um fora; bela, sem dúvida, e de bom valor / a sua afeição, a sua honra, e o seu amor – não a sua sujeição”<sup>32</sup>. Dessa maneira, a lição de Rafael chega ao fim e Adão aprende sobre a capacidade de sua visão interior, de louvar ao outro, mas não de se dar à sujeição negativa da visão de outrem. Pela lição de alerta de Rafael, Milton condena a atitude perigosa inerente ao homem de confiar em seu olho físico e sujeitar-se à conformidade e à sedução do externo, em detrimento do exercício da reflexão da visão interior. Além disso, a implicação de uma confiança inconsciente nos olhos do outro pode causar um cancelamento do uso da razão, o que causa a cegueira interior e a cegueira exterior que podem levar à submissão, à sujeição e à escravidão (como já visto em Satã). A frase de Milton, “escuridão visível”, serve, nesse caso, para concluir a análise das metáforas visuais dos Livros 5 até o 8, onde o poeta exhibe os riscos da visibilidade, caso o exercício da ponderação e reflexão não ocorra.

O Livro 9 será aquele em que as quedas de Satã e de Adão e Eva serão expostas à visão de maneira mais clara para o leitor. Tais quedas aparecerão misturadas em seus tipos distintos de cegueiras. Os olhos de Satã não conseguem suportar as imagens de ordem, com todo o brilho de seu estado anterior refletido nelas. Além disso, a desesperança proveniente de suas perdas é fortificada pelo fato de a criação do homem ocupar o seu lugar

---

31 “By having the Son shape the world, Milton also poses an important contrast between the two sons of God, one who creates (the Son) and the other who destroys (Satan)” – (Disponível em: [http://www.dartmouth.edu/~milton/reading\\_room/pl.shtml](http://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/pl.shtml) Acesso em: 12/02/2009.)

32 “An outside; fair, no doubt, and worthy well / Thy cherishing, thy honouring, and thy love – Not thy subjection” (8. 568-70).

na ordem celeste. Satã é o exemplo das duas faces da cegueira: a externa e a interna, conforme discutido anteriormente. Do outro lado da cena, está a figura de Adão com toda a sua necessidade de ver no outro – nesse caso Eva – a sua completude. E por fim Eva, nos primeiros Livros do poema épico, aparece sob as suspeitas de submissão (a Adão). Adão e Eva também experimentam a cegueira, no entanto, ela é oriunda da lacuna interior que controla a dependência do externo, no sentido de incompletude, que assola o humano.

Ao contrário das cegueiras de Satã, que explodem no interior (como um grande buraco negro) e distorcem sua performance exterior, as cegueiras de Adão e Eva são causadas pela necessidade de busca do externo para “completar” o vazio interior<sup>33</sup>. Os elementos visuais jogam com os olhos dos leitores ao longo do Livro 9. As diferentes metáforas visuais empregadas em direções distintas antecipam que a tentação de Eva será um produto capaz de afetar primeiramente os seus olhos e, então, atingir os outros sentidos. A visão da serpente falando confirma o jogo. Satã, sob a forma da serpente, apela para o poder de sua imagem falante diante dos olhos de Eva, para depois iniciar as manobras da retórica. As palavras satânicas partem da simples percepção aural em direção à experiência visual. O campo visual é aberto frente aos olhos de Eva, que já não consegue escapar a tal imagem. Satã galanteia Eva e, quanto mais ele a convida para experimentar o mundo com os seus olhos, mais o leitor percebe o fechamento gradativo dos olhos de Eva. Há, na cena da tentação, uma tensão gradual, como se as descrições visuais de Satã fossem usadas para induzir Eva a deixar de lado toda a noção de obediência ensinada a ela no Paraíso e seguir acreditando somente no olhar satânico.

As tentativas de Satã de seduzir Eva são ilustradas por elementos decididamente visuais. A descrição da fruta proibida que, se ingerida, ampliaria a visão e traria a sabedoria de “todas as coisas visíveis do Paraíso, / na Terra, ou no Meio, de todas as coisas belas e boas”<sup>34</sup>, invade Eva que, na magnitude dessa visão, entrega-se às garras da sedução. Os olhos de Eva fitam a maçã, e é nesse momento único que o leitor consegue notar a expansão do foco de visão de Eva até uma cegueira avassaladora. A sensibilidade de Satã é acionada quando Eva percebe a árvore e todas as expressões visuais utilizadas por ele velam seus olhos, que parecem já repletos das ilusões da aquisição da sabedoria e do poder, através do mero ato da ingestão do fruto proibido. A visão de Eva torna-se, então, distorcida, turva, pois ela só consegue ver através das palavras de Satã. Segundo Derrida, “o ouvido não é somente um órgão de audição; é também um órgão de visão do corpo”<sup>35</sup>. Dessa forma, a cegueira de Eva é duplamente exercida pelos dois órgãos: na sua inabilidade de ver com os próprios olhos e de ouvir o que está sendo dito. A mistura dos dois sentidos invade todo o seu corpo de Eva, que em consequência se torna totalmente vulnerável à queda. A entrega completa de Eva à fruta proibida é uma absorção de seus sentidos corpóreos, reconhecidos primeiramente através dos olhos, e que acabam por penetrar em suas necessidades corporais.

Em suma, a queda de Eva é um produto da sua permissão em deixar “a serpente pensar por ela”<sup>36</sup>. Sob essa ótica, Eva exclui a sua visão e elege a de Satã para guiá-la, não pelo fato de ela ter a tendência à desobediência, como Satã, mas porque como um ser lacunar, ela sofre da falta dos traços de significação plena. A razão de Eva é, portanto, reduzida ao escopo da ingestão da fruta. Eva torna-se alvo fácil de dominação pelas propostas de grande amplitude, sugeridas nas palavras de Satã.

<sup>33</sup> Esse vazio interior não é ligado necessariamente ao mal. Esse vazio é proveniente do nosso ser-criatura e, como toda criatura, do nosso estado de incompletude.

<sup>34</sup> “all things visible in Heaven, / On Earth, or Middle, all things fair and good” (9. 604-05).

<sup>35</sup> “the ear is not only an auditory organ; it is also a visible organ of the body” (DERRIDA, 1988, p. 50).

<sup>36</sup> “the serpent do her thinking for her” (RUMRICH, 1990, p. 262).

Ao contrário de Eva, Adão não “cai” porque desconhece os riscos de tal atitude e desconsidera os traços de memória da narrativa de Rafael, mas sim pelo fato de recusar a sua própria razão, ou melhor, os seus olhos, em favor dos seus laços com Eva. A queda de Adão é conseqüência do amor sacrificial e do senso de completude representado na presença de Eva ao seu lado. Dessa forma, as quedas de Adão e Eva acontecem mais como uma falha da necessidade corporal do que como a falência do exercício da razão.

O estado de cegueira, depois da queda, parece ainda mais complicado: Adão e Eva “brevemente acharam os seus olhos tão abertos e as suas mentes / tão escuras”<sup>37</sup>. A queda passa a ser então o des-velar dos olhos dos dois habitantes do Éden. As metáforas visuais exibem os seus olhos des-velados e a auto-revelação de Satã após a queda. A expressão “escuridão visível” ajuda a ilustrar essa cena. No personagem Satã, Milton mostra como a escuridão torna-se visível através de uma visão reduzida da própria escuridão. Satã é exposto à luz e às oportunidades de arrependimento em muitos momentos durante a sua jornada em direção ao Jardim. Entretanto, em todas as oportunidades, ele mantém a sua cegueira e evita ver as imagens da onipotência divina perante seus olhos. A razão de Satã é superada pela sua inveja e, apesar do sucesso na empreitada contra Adão e Eva, a maquinaria satânica não conquista o lugar e nem o poder de Deus. Satã é bem sucedido em relação aos olhos e ouvidos de Eva mas, ao invés de comemorar a sua vitória no jardim divino, ele reforça os seus medos quando foge da cena da tentação, depois da queda. No caso de Satã, Milton, por um lado, demonstra uma figura que enfrenta os fantasmas da conformidade externa através da sua “indecidibilidade”, perseverança no mal e seus conflitos internos. Por outro lado, Milton expõe o elemento que falha por causa de sua natureza tirânica e de sua obsessão interior: esse elemento só se satisfaz no seu (abjeto) projeto de destruição.

Já em relação a Adão e Eva, as linhas de Milton, no Livro 9, reafirmam os riscos pela procura da satisfação corporal. Adão e Eva não conseguem encontrar o senso de completude nas suas saciedades corporais, ao contrário, é exatamente na experiência da queda que eles vêem dentro de si mesmos suas lacunas. Depois da queda, Adão e Eva tornam-se externamente visíveis para eles mesmos, mas ainda envolvidos na turbulência de suas desesperanças interiores. Portanto, a necessidade de encontrar a complementação do ser na presença do outro é colocada sob rasura e, de acordo com a perspectiva dessa operação, essa necessidade/presença cai juntamente com Adão e Eva. Dessa forma, tornam-se públicos os receios de uma submissão cega ao mundo exterior e os perigos que tal convicção acarreta. A lição do poeta inglês sugere a iniciação de um processo de visibilidade interior através da “descida para o caminho da sabedoria”.

Nos Livros 10, 11 e 12, a lição de Milton está refletida nas metáforas visuais utilizadas nas linhas finais do poema épico. Nesses três últimos Livros, a oscilação no uso dos constituintes visuais ajuda a provar a importância dispensada por Milton ao aspecto da visão. No Livro 10, as referências visuais começam com “o olho / de Deus que tudo vê”<sup>38</sup>, envolto na queda do homem. O olho de Deus, que tudo vê, é feito visível mais uma vez no poema épico através da presença do Filho, que representa a visibilidade do Pai no Éden, o qual vem para anunciar a Adão e Eva o castigo proveniente da queda. O Filho é aludido pelo narrador como “a Presença Soberana”<sup>39</sup> diante dos olhos de Adão e Eva. A invocação do olho literal parece postular as duas visões opostas que mostram como a lição de Milton concentra-se na variação movida a partir da necessidade do distanciamento do olho literal, conforme indicado

<sup>37</sup> “Soon found their eyes how opened, and their minds / How darkened” (9. 1053-54).

<sup>38</sup> “the eye / Of God all-seeing” (10. 5-6).

<sup>39</sup> “a Sovran Presence” (10. 144).

nos Livros 10 e 11, a caminho da validação de uma reflexão mais profunda com o exercício do olho figurativo, sugerido no final do Livro 11 e no Livro 12.

A presença do Filho de Deus frente aos olhos de Adão e Eva revela o forte sentimento de desesperança e vergonha do casal edênico. A primeira pergunta que o Filho faz ao casal é acerca da nudez feita aparente pela condição do pós-queda. A implicação do remorso do par edênico é reforçada pelas palavras do narrador quando a cena do castigo é registrada. O narrador começa o processo de registro de suas palavras, guiando o olhar literal para experimentar uma instância que o direciona ao nível do olho figurativo, quando ele antecipa que as vestes do casal podem cobrir “o externo deles apenas”, mas que a “nudez interior, muito mais / vil”<sup>40</sup> ficará, pelo menos por enquanto, ainda exposta à visão.

A narrativa continua sugerindo que as duas forças “opostas” seguem para a(s) visão(ões) final(is) do poema épico. Tão logo o aspecto visível de Deus, através da imagem do Filho, é descrito deixando o Paraíso, o narrador inverte as suas palavras para “as portas do Inferno”, onde aparecem as figuras do “Pecado e a Morte, / em contracena”<sup>41</sup>. Nessas mudanças de perspectiva, acontece um jogo com as palavras relacionadas à visão que se movem adiante e para trás, entre os dois pólos de significação, e essa manobra convida os olhos do leitor a seguirem também nos propósitos da oscilação.<sup>42</sup>

A metáfora visual “escuridão visível” atinge o ponto máximo de seu(s) sentido(s) ao longo do Livro 11. Desde o argumento do Livro 11, Milton antecipa o seu chamado para a necessidade dos olhos na leitura do texto do paraíso. Nas primeiras linhas desse Livro, as palavras referem-se ao uso do olho físico/literal. Entretanto há uma inversão brusca, que requer o uso da visão figurativa, assim como ocorre no Livro 10. O jogo de inversões entre os dois olhares inicia-se com a visão do Filho diante dos olhos do Pai. O Filho pronuncia as palavras: “Veja, Pai, que as primeiras criaturas da Terra são provenientes / da Vossa graça inata”<sup>43</sup>, e então implora ao Pai que tente superar a escuridão e veja a visibilidade de Adão e Eva. O Filho intercede em favor de Adão e Eva e pede a compaixão do Pai para que veja, pela escuridão do erro do casal, o arrependimento interior deles.

Escuridão e visibilidade são também refletidas nas palavras de Adão. Ele vê “à leste / escuridão antes do meio-curso do dia e a luz da manhã” que anunciam “Novas leis a serem observadas”<sup>44</sup>. O anjo Miguel entra em cena diante dos olhos de Adão e Eva, como “uma aparição gloriosa”<sup>45</sup>. Nas palavras de Miguel a lição de Milton é fortalecida. Milton usa elementos tipológicos que soam como ecos do Antigo Testamento e apresentam a fundação para os ensinamentos e eventos encontrados no Novo Testamento. Como na Bíblia, a explanação de Miguel sobre as figuras do Antigo Testamento e os seus aparecimentos no Novo Testamento prosseguem numa revelação gradual. Contudo a revelação de Miguel a Adão não poderia ser simplesmente considerada como um símbolo ou mensagem de Deus. Ao contrário, a revelação, de acordo com a leitura desse texto, tem como definição: “a divulgação de coisa ignorada ou secreta” e sob essa ótica, é o ato de abrir os olhos interiores para algo secreto ou escondido do olhar exterior. O uso de elementos tipológicos por Miguel pode ser

<sup>40</sup> “their outward only”; “inward nakedness, much more / Opprobrious” (10. 220-22).

<sup>41</sup> “the gates of Hell”; “Sin and Death, / In counterview” (10. 230-31).

<sup>42</sup> Ver por exemplo: “O son, why sit we here each other viewing / Idly (10. 235-6); “See, Father, what first-fruits on Earth are sprung” (11. 22); “Thus thou hast seen one world begin and end; / And man as from a second stock proceed. / Much thou hast yet to see, but I perceive / Thy mortal sight to fail; objects divine / Must needs impair and weary human sense” (12.6-10); “They, looking back, all the eastern side beheld / Of Paradise” (12. 641-2).

<sup>43</sup> “See, Father, what first fruits on Earth are sprung / From thy implanted grace” (11. 22-23).

<sup>44</sup> “in the east / Darkness ere day’s mid-course, and morning light” (11. 203-204); “New laws to be observed” (11. 228).

<sup>45</sup> “A glorious apparition” (11. 211).

comparado às idéias fecundas do termo de Derrida: *différance*. Assim como as premissas da *différance* derridiana, a fala de Miguel adquire sentido através de atos de diferenciação e de diferimento que exibem a presença através da ausência. A apresentação estratégica de Milton, utilizada na razão tipológica de Miguel, reforça a sua preocupação como um crítico que sugere a necessidade de entender o presente por intermédio do jogo entre os traços do passado e futuro, e também, suplementar o entendimento dos sentidos dos signos, pela ausência de suas presenças integrais. “Milton não só explora a lógica provisional característica da tipologia, mas também manipula a característica de referência da tipologia em relação a uma outra autoridade”<sup>46</sup>. Ele “brinca” com os elementos tipológicos e, nesse jogo, exemplifica como subverter um texto mestre que não totaliza a sua tipologia na revelação do signo divino mas, ao invés disso, torna-se um testemunho de ausência.

O testemunho da ausência, então, passa a ser o resultado do re-velar de Miguel para os olhos de Adão. A ausência é enfatizada pelo diferimento espacial e temporal da narrativa de imagens exposta aos olhos de Adão. A referência à escuridão, como ausência, abre a possibilidade de visibilidade. As metáforas visuais reforçam a posição de Miguel como o “verdadeiro abridor”<sup>47</sup> dos olhos de Adão. Ao invés de mostrar as belezas e ilusões do mundo, Miguel chama a atenção de Adão para os aspectos escondidos das aparências superficiais. Portanto Miguel prepara Adão “para visões mais nobres”<sup>48</sup>, visões que re-velam e sugerem o desafio de ver, interiormente, numa dimensão mais nobre, os efeitos das experiências externas.

O pensamento de Derrida (1993), em seu livro *Memoirs of the Blind*, pode ser associado ao momento de re-velação exposta por Miguel aos olhos de Adão. Re-velação, para Derrida, sugere um “desvelar que permite o visível, a verdade da verdade: luz que mostra a si mesma, como e por ela mesma”<sup>49</sup>. Desse modo, re-velação é o ato duplo de revelar e velar através da interiorização da visão corporal. A partir dessa interiorização, emergem a ruína e o sacrifício. O momento de desvelar revela a ruína e o sacrifício, através da memória, mas nesse instante, a luz interior ilumina a visão e promove sua melhor ação.

Em resumo, o cancelamento da expressão física da visão e a elevação da visão interior passam por um processo que vai da escuridão à visibilidade, a partir da esfera superficial em direção ao profundo exercício de virtude, conhecimento e sabedoria. Sob essa perspectiva, a “pura” expressão de todos os traços de memória que o ser humano carrega pode ser negociada pelo exercício da razão e da escolha.

Finalmente, o Livro 12 valida a lição de Milton. Miguel, para reforçar a idéia da necessidade de cancelamento do aspecto físico da visão, previne Adão de que esse sentido humano, ou seja, a “visão mortal”, pode ser falha e precisa ser desabilitada para o recebimento das palavras finais de sua missão. As últimas linhas da fala de Miguel tornam-se uma retórica visual, na qual visão e palavra seguem lado a lado. Adão vê “luz através da escuridão” e chega à conclusão de que sua visão e sua retórica devem obedecer à ordem representada pela idéia de que “através das coisas simples / grandes realizações podem ser obtidas”. A perspectiva da “escuridão visível” é assim enfatizada pelas últimas palavras de Miguel, que preparam o casal edênico “para deixar o Paraíso”, mas com a certeza de que eles saem dali possuindo “o paraíso dentro deles, muito mais felizes”. Esse paraíso será invisível

---

<sup>46</sup> “Milton not only exploits the logic of provisionality characteristic of typology, he also manipulates its characteristic reference to another authority” (SCHWARTZ, 1988, p. 133).

<sup>47</sup> “true opener” (11. 598).

<sup>48</sup> “to nobler sights” (11. 411).

<sup>49</sup> “unveiling that renders visible, the truth of truth: light that shows itself, as and by itself” (DERRIDA, 1993, p. 122-23).

aos olhos físicos, mas aberto ao exercício da virtude maior do ser: o poder de razão e de escolha. A presença de “algumas lágrimas naturais” nos olhos de Adão e Eva confirma a lição, mas o ato de “enxugá-las rapidamente” demonstra a capacidade interior de ambos em ver, através da escuridão momentânea, o amplo foco de visibilidade apresentado diante de seus olhos. Adão e Eva deixam o Paraíso de mãos dadas, com olhos cabisbaixos, prontos para seguir “o caminho solitário deles”<sup>50</sup>, “descendo para o caminho da sabedoria”.

A narrativa dos signos ausentes e a abertura do mundo inteiro, diante dos olhos de Adão e Eva, concluem a lição de Miguel sob a perspectiva da “escuridão visível”. Aparentemente, a lição termina, mas o amplo escopo em frente aos olhos de Adão e Eva demonstra que um fechamento é impossível, afinal de contas estão o casal e o leitor com os largos portões do mundo defronte de seus olhos. Desse modo, as metáforas visuais ao longo do poema épico, principalmente nesses três últimos Livros, reforçam o problema da visão literal, resistem a um fechamento e deixam em aberto o imenso abismo da vida. Então, nessa dimensão, a perspectiva da “escuridão visível” é infinitamente representada pela visão de “um paraíso interior”, onde supostamente ocorrerá uma “descida para o caminho da sabedoria”.

### Referências Bibliográficas

- ANNE-BRAULT, Pascale. Introduction. In: **Memoirs of the Blind: the self portrait and other ruins**. Tradução de Anne Brault e Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- \_\_\_\_\_. **The Ear of the Other: otobiography, transference, translation**. Tradução de Avital Ronell. Lincoln e Londres: The University of Nebraska Press, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Memoirs of the Blind: the self portrait and other ruins**. Tradução de Anne Brault e Michael Naas. Chicago: University of Chicago Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Gramatologia**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda; ANJOS, Margarida dos; FERREIRA, Marina Baird. **Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa / Aurélio Buarque de Holanda Ferreira**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- GUSS, Donald L. Enlightenment as Process: Milton and Habermas. **PMLA**, v. 106, n.3, 268-92, outubro 1991.
- JAY, Martin. **Downcast Eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought**. California: California University Press, 1993.
- MILTON, John. **Paradise Lost**. Londres: Penguin, 1996.
- RAPAPORT, H. **Milton and the Postmodern**. Lincoln: University of Nebraska Press, 1983.
- RUMRICH, John. Uninventing Milton. **Modern Philology**. v. 87, n.3, 249-65, fevereiro, 1990.
- SÁ, Luiz Fernando F. **The Myth of Orpheus in Milton's 'L'Allegro', 'Il Penseroso', and 'Lycidas'**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2005.
- SCHWARTZ, Regina. From shadowy types to shadowy types: the unending of *Paradise Lost*. In: SIMMONDS, J.D. (Ed.). **Milton Studies 24**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1988. 123-39.
- SHATTUCK, Roger. **Forbidden Knowledge: from Prometheus to pornography**. New York: St. Martin's Press, 1996.

---

<sup>50</sup> Citações do mesmo parágrafo: “Light out of darkness” (12. 473); “by small things / Accomplishing great things” (12. 566-67); “to leave Paradise”, “A Paradise within thee, happier far” (12. 586-87); “some natural tears” (12. 645); “wiped them soon” (12. 645); “their solitary way” (12. 649), respectivamente.

STULTING, Claude, Jr. “*Differance* and the *Deus Absconditus*: the satanic predicament in *Paradise Lost*”. In: DURHAM, Charles W. e PRUITT, Kristin A. (Eds.). **All in All: unity, diversity, and the miltonic perspective**. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1999. 112-27.

THE MILTON-L HOME PAGE. University of Richmond. 18 November 2005. Disponível em: [http://www.dartmouth.edu/~milton/reading\\_room/pl.shtml](http://www.dartmouth.edu/~milton/reading_room/pl.shtml) Acesso em: 12/02/2009.