

LUIZ FERNANDO MARTINS DE LIMA

**A ANGÚSTIA DE PROMETEU:
a Crítica Literária e os conflitos de Harold Bloom**

**ASSIS
2014**

LUIZ FERNANDO MARTINS DE LIMA

**A ANGÚSTIA DE PROMETEU:
a Crítica Literária e os conflitos de Harold Bloom**

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

Orientador: Prof. Dr. João Luís Cardoso
Tápias Ceccantini

ASSIS

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca do Instituto Educacional de Assis – IE DA

L732a Lima, Luiz Fernando Martins de
A angústia de Prometeu: a Crítica Literária e os conflitos de
Harold Bloom / Luiz Fernando Martins de Lima. Assis, 2014
253 f. : il.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Dr. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini

1. Bloom, Harold, 1930-. 2. Crítica literária. 3. Teoria
literária. 4. New Criticism. 5. Desconstrução. 6. Estudos
Culturais. I. Título.

CDD 801.95

Ao meus filhos (In memoriam): Leo, Pandora, Jeannie, Nami, Ruffy, Kiske, Vibeke, Raven, Kevin, Jezebel e Frederica.

AGRADECIMENTOS

Esta tese não teria sido possível sem a contribuição dos meus queridos professores Álvaro Santos Simões Júnior e Sandra Aparecida Ferreira, que compuseram a banca do Exame Geral de Qualificação e me ofereceram sua sabedoria e competência com o objetivo de colocar minha pesquisa nos trilhos. Meus ternos e eternos agradecimentos.

Agradeço também a todos os funcionários da Seção de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, em especial a Sueli Aparecida Franco, Lucilene Franco, Marcos Francisco D'Andrea e Monique Gabriela Botelho Ireno.

À CAPES, pelo apoio financeiro.

À gentil bibliotecária do Instituto Educacional de Assis, Valéria Dias Jorge, por sua ajuda inestimável com a elaboração da minha ficha catalográfica.

Às minhas amigas Fabiana Gonçalves e Lucila Bassan Zorzato. Fabiana fez o percurso comigo desde a graduação e Lucila compartilhou comigo as angústias de viver longe de casa, quando fomos colegas na PUCRS.

Ao meu grandiosíssimo e sábio amigo Rodirlei Silva Assis. Foram 3 anos viajando juntos e compartilhando alegrias e tristezas, além do crescimento intelectual que pude ter em meus debates com ele. Ademais, Rodirlei sempre foi um bom amigo, me ajudando em momentos de dificuldade, e as dicas que me deu enquanto elaborava a tese foram extremamente úteis.

Aos meus alunos do curso de Letras da Faculdade de Presidente Prudente. Em muitos momentos de dificuldade, pude contar com o apoio, a confiança e a compreensão deles.

A todos os membros da minha família que me apoiaram e acreditaram em mim: meu tio José Cesídio Carvalho; minhas tias Vania Sandra Martins e Luiza Eloi de Lima Carvalho; meu primo Rafael Cesídio de Lima Carvalho e minhas primas Fernanda Martins de Souza, Juliana Carvalho Pupo e Ana Carolina Mirshawka; meus sogros Luiz Augusto Gonçalves da Silva e Mariza Calônego Gonçalves da Silva; entretanto, devo agradecer especialmente – e com intensidade meteórica – minha mais que querida e amada mãe, Vanda Maria Martins de Lima, meu bondoso e generoso pai, Luiz Eloi de Lima, meu divertido irmão Luiz Felipe Martins de Lima, e

minha doce avó Diolina do Nascimento Martins. Eles estiveram comigo o tempo todo.

Agradeço eminentemente às orientações, à amizade, aos conselhos; agradeço por compartilhar sua sabedoria e seus conhecimentos, sua experiência de vida. João Luís Cardoso Tápias Ceccantini foi muito mais que um orientador para mim. Me ensinou a ter confiança e convicção, assim como humildade e serenidade; respeitou meu estilo e minhas posições, ao mesmo tempo que as problematizava de maneira a me fazer crescer como pesquisador. Me ofereceu oportunidades e depositou sua confiança em mim muitas vezes. Saio um homem e um intelectual muito melhor desse percurso de 7 anos que fiz ao seu lado. Muito obrigado!

Obviamente, não poderia me esquecer dos meus entornos imediatos: em primeiro lugar, meus carinhosos gatinhos, que tantas vezes se aconchegaram junto a mim enquanto lia, que dificultaram a realização de alguma anotação enquanto dormiam sobre um dos meus braços, que com seus olhos enormes me ofereceram um amor incondicional do qual não sou digno – nenhum ser humano é. São eles Medéia, Nakai, Calysto, Ramona, Pandora e Manteiga;

E, claro, agradeço à pessoa com quem escolhi viver por toda a vida, minha infinitamente amada esposa – e revisora particular – Thais Gonçalves. Já são dez anos juntos, e minha formação intelectual passa por minha vida com ela. Foram muitas horas de debates e incontáveis horas de alegrias e tristezas. Incontáveis as horas que compartilhávamos lado-a-lado, em silêncio, lendo, num ato de união cósmica com a Escola do Tempo. Mais que incontáveis os planos para o futuro. Foram dez anos e serão muitos mais. Obrigado por estar ao meu lado.

...mais agradecimentos

Ao fim deste longo ciclo de onze anos de UNESP/Assis, período em que concluí minha Graduação e meu Mestrado, e em que estou a concluir meu Doutorado, muitos são aqueles a quem gostaria de agradecer, seja por influência direta como por influência indireta quanto à conclusão deste percurso. Espero ser capaz de lembrar de todos.

Do período pré-UNESP, meus professores Jairo Rocha, de Inglês, e Renan Ferraz Laurenti, de Mecânica. Enquanto o professor Jairo despertou em mim o amor pela língua inglesa, o professor Renan me mostrou a importância da formação intelectual. Além disso, ambos foram bons amigos enquanto vivi na Grande São Paulo.

Já na UNESP, em primeiro lugar, meu amigo Fábio Marques de Souza, companheiro de república e meu primeiro orientador na Iniciação Científica.

Meus professores da graduação Odilon Helou Fleury Curado, Rony Farto Pereira, Igor Rossoni, Elaine Carneiro Domingues Sant'Anna, João Antonio Telles, Juvenal Zanchetta Júnior, Ester Myriam Rojas Osório, Maria De Lourdes Otero Brabo Cruz, Rubens Pereira dos Santos, Ana Maria Domingues de Oliveira, Jorge Augusto da Silva Lopes, Cleide Antonia Rapucci, Sérgio Augusto Zanoto, Maria do Rosário Gomes Lima da Silva, Benedito Antunes, Sandra Aparecida Ferreira, Álvaro Santos Simões Júnior, José Carlos Zamboni e João Luís Cardoso Tápias Ceccantini.

Meus professores da pós-graduação Luiz Roberto Velloso Cairo, Odil José de Oliveira Filho, Marco Antonio Domingues Sant'Anna, Sílvia Maria Azevedo e Ana Maria Carlos, além dos já citados Sandra Aparecida Ferreira, Cleide Antonia Rapucci e João Luís Cardoso Tápias Ceccantini.

Meus professores da PUCRS, onde estudei quando estive em Porto Alegre, Ana Maria Lisboa de Melo – também coordenadora do curso de pós-graduação, que me recebeu maravilhosamente bem – Sérgio Luiz do Prado Bellei e Vera Teixeira Aguiar – alguém para com quem não tenho como demonstrar a gratidão que sinto pela hospitalidade e amizade. Agradeço também à diretora da Faculdade de Letras da PUCRS, Maria Eunice Moreira, pela recepção extremamente fraternal.

Meus chefes, a gentil Berta Lúcia Tagliari Feba, ex-coordenadora do curso de Letras da Faculdade de Presidente Prudente, quem confiou em minha competência

e me ofereceu uma grande oportunidade ao me contratar como docente no Ensino Superior; e meu grande parceiro Heber Ricardo da Silva, ex-companheiro de viagens, e agora diretor do Instituto Educacional de Assis.

Aqueles que compartilharam muitas horas comigo jogando RPG e alimentando meu poder imaginativo, meus amigos Guilherme Salomão, Rafael Elias, Bruno Carboni, Frederico Godoy, Guilherme Providello, Priscila Sales, Fernando Lucchesi, Ana Laís Bignotto, Henrique Correa, Thiago Domingues, Gabriel Salvador, Andrew Soares, Gabriel Boscariol, Luiz Fernando Previatto, Mateus Lucas Marins e, principalmente, minha esposa Thais Gonçalves. Não importa que caminho percorra, sempre acabo retornando a ela.

Your claims to immortality were two.
The one you made, the other you grew.
Sorry to have no name for you but You.

(Robert Frost, *Steeple Bush*, "To an Ancient", 1-3)

O senhor saiba: eu toda minha vida pensei por mim, forro, sou nascido diferente. Eu
sou é eu mesmo. Diverjo de todo mundo... Eu quase que nada não sei. Mas
desconfio de muita coisa.

(João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*)

(...) sevo leão, criado em brenhas,
Rouba dos pastos a melhor bezerra,
Quebra a cerviz a dente, e lacerando-a
O cruor chupa e sorve-lhe as entranhas
(Homero, *Ilíada*, canto XVII, 50-53)

LIMA, Luiz Fernando Martins de. **A angústia de Prometeu: a Crítica Literária e os conflitos de Harold Bloom**. 253 f. Tese (Doutorado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

RESUMO

A presente tese foi escrita orientada por três objetivos principais, quais sejam: investigar a natureza da Crítica e da Teoria Literária, expondo os seus estatutos, suas limitações e pretensões; dentro desse cenário, realizar o recenseamento de toda a produção crítica e teórica do professor Harold Bloom (1930), da Universidade de Yale – figura eminente e controversa dos Estudos Literários hoje – por meio da exposição, levantamento da fortuna crítica e comentário referente a cada uma das obras. A análise dos vinte e um livros apresentados aponta três fases predominantes na carreira do crítico norte-americano: uma fase em que predominam os estudos sobre o Romantismo inglês, a fase do desenvolvimento da teoria da *angústia da influência* e a fase da defesa do cânone literário fora das Universidades; por fim, o terceiro objetivo é analisar uma obra de Crítica Literária de cada uma das fases evidenciadas – a saber, *The Visionary Company* (1961), *Poesia e Repressão* (1976) e *Como e por que ler* (2000), respectivamente – de modo a identificar o fundamento da crítica agonística de Harold Bloom e seus rivais. Ao fim, será possível verificar que as performances críticas de Harold Bloom sempre se oferecem como alternativas às maiores correntes críticas que predominam ou já predominaram nos Estudos Literários norte-americanos: o *New Criticism*, a *Desconstrução* e os *Estudos Culturais*.

Palavras-chave: Harold Bloom. Crítica Literária. Teoria Literária. New Criticism. Desconstrução. Estudos Culturais.

LIMA, Luiz Fernando Martins de. **The Anxiety of Prometheus: Literary Criticism and the Conflicts of Harold Bloom**. 2014. 253 f. Doctoral Dissertation (Doctorate in Literature). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Assis, 2014.

ABSTRACT

The present Doctoral Dissertation was written guided by three main aims, which are: to investigate the nature, statutes, limitations of and claims made by Literary Criticism and Theory; that being done, to carry out a survey of all the critical and theoretical publications by professor Harold Bloom (1930), from Yale University – eminent and controversial figure of Literary Studies nowadays – by means of expounding, collecting the wealth of critical acclaim of, and commenting on every work. The analysis of the twenty one books presented points out three predominant phases in the critic’s career: a phase in which studies of English Romanticism prevail, the phase of the development of the *anxiety of influence* theory, and the phase of the literary canon defense outside the Universities; at last, the third aim is to analyze one work of Criticism by each one of the phases pointed out – namely *The Visionary Company* (1961), *Poetry and Repression* (1976) and *How to Read and Why* (2000), respectively – in order to identify the foundations of Harold Bloom’s agonistic criticism and its rivals. By the end, it will be possible to verify that Harold Bloom’s critical performances always offered themselves as alternatives to major Literary Criticism trends that prevail or had prevailed in American Literary Studies: *New Criticism*, *Deconstruction* and *Cultural Studies*.

Key-words: Harold Bloom. Criticism. Literary Theory. New Criticism. Deconstruction. Cultural Studies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: Harold Bloom e os conflitos de uma vida de leituras	014
1 Os estudos Literários entre a Crítica e a Teoria	026
1.1 Por uma definição de Crítica Literária	026
1.2 A Crítica Literária	029
1.2.1 A caminho de uma definição de Crítica	029
1.2.2 O Ensaio	038
1.2.3 Uma tentativa de definir o literário, ou um passo em direção ao paredão	042
1.2.4 As atribuições e competências do crítico	051
1.3 A Teoria Literária	057
1.3.1 A institucionalização dos Estudos Literários	058
1.3.2 A ascensão do ceticismo e da “Teoria”	061
1.3.3 O neo-pragmatismo como crítica à Teoria	065
1.3.4 O intelectual orgânico gramsciano como modelo crítico do século XXI	067
1.3.5 As diversas formas de atuar nos Estudos Literários contemporâneos	069
2 A produção crítica de Harold Bloom	071
2.1 Explorando a Biblioteca Harold Bloom	082
2.1.1 Shelley’s Mythmaking (1959)	082
2.1.2 The Visionary Company: a Reading of English Romantic Poetry (1961)	085
2.1.3 Blake’s Apocalypse: s Study in Poetic Argument (1963)	089
2.1.4 Yeats (1970)	091
2.1.5 The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition (1971)	095
2.1.6 A angústia da influência: uma teoria da poesia (1973)	098
2.1.7 Um mapa da desleitura (1975)	104
2.1.8 Cabala e crítica (1975)	110
2.1.9 Poesia e repressão: revisionismo de Blake a Stevens (1976)	113
2.1.10 Figures of Capable Imagination (1976)	116
2.1.11 Wallace Stevens: the Poems of our Climate (1977)	119
2.1.12 Agon: Towards a Theory of Revisionism (1982)	123
2.1.13 The Breaking of the Vessels (1982)	126
2.1.14 Abaixo as verdades sagradas (1989)	129
2.1.15 O cânone ocidental: os Livros e a Escola do Tempo (1994)	132
2.1.16 Shakespeare: a invenção do humano (1998)	146
2.1.17 Como e por que ler (2000)	150
2.1.18 Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura (2002)	154
2.1.19 Onde encontrar a sabedoria? (2003)	158
2.1.20 The Anatomy of Influence (2011)	160
2.1.21 The Shadow of a Great Rock (2011)	165
2.2 Anatomia das possibilidades	168

3 Harold Bloom vai à guerra	171
3.1 The Visionary Company	171
3.1.1 A leitura dos poemas curtos	175
3.1.2 A metodologia da leitura dos romances mitopoéticos, ou poemas longos	180
3.1.3 Leitura dos épicos	185
3.2 Poesia e repressão	193
3.2.1 A desleitura é uma superinterpretação?	193
3.2.2 O <i>modus operandi</i> bloomiano	196
3.3 Como e por que ler	213
3.3.1 Contos	217
3.3.2 Poemas	219
3.3.3 Peças de Teatro	223
3.3.4 Romances	227
CONCLUSÃO	230
REFERÊNCIAS	243

INTRODUÇÃO: Harold Bloom e os conflitos de uma vida de leituras.

Sempre que inicio os textos acadêmicos sobre Harold Bloom e sua obra¹, trato de sua eminência, seu impacto avassalador no mundo das Letras, sua importância e relevância – seja positiva ou negativa – quase onipresente, enfim, dados e mais dados que justificariam uma investigação sobre ele. Gostaria de rever todas essas posições. Em primeiro lugar, porque depois de tantos anos, o meu olhar de admirador apaixonado diminuiu consideravelmente – apesar de admitir que não totalmente. Em segundo lugar, porque conforme estudei com mais atenção o contexto originário de produção e recepção do professor de Yale, os Estados Unidos dos últimos quarenta anos, notei que as considerações sobre Bloom no Brasil diferem muito daquelas dos comentadores e estudiosos em seu país de origem.

No Brasil, Bloom é considerado em alguns momentos um elitista, um professor às antigas que prega o estudo e apreciação das grandes obras literárias, ou como ouvi de um professor na Universidade, um “dinossauro”. Essas considerações, com raras exceções, normalmente dividem opiniões de maneira dicotômica, ou seja, normalmente se concorda unilateral e apaixonadamente com Harold Bloom – eu mesmo já fiz parte desse time – ou discorda-se dele de maneira absolutamente ressentida, o que gerou, da parte de alguns, epítetos como “fascista”, “reacionário” e coisa pior, como demonstrarei adiante em minha exposição. Nos Estados Unidos, essas posições existem, mas são agregadas a outras muito diversas.

Por exemplo, eu nunca havia visto publicada em solo nacional qualquer depreciação acerca da capacidade de Harold Bloom enquanto leitor. Por mais que suas convicções teóricas fossem questionadas e atacadas, seu talento como crítico nunca fora questionado. Nos Estados Unidos, isso é tão comum como a admiração por suas leituras. Em outras palavras, se lêssemos alguma análise de Harold Bloom sobre William Blake, por exemplo, ela ganharia, por aqui, status de grande

¹ Cf. especialmente, minha dissertação de mestrado, *A recepção crítica de Harold Bloom no meio acadêmico brasileiro* (LIMA, 2009), na qual trato dos pesquisadores brasileiros que se apropriaram do crítico; e os meus textos: “O leitor de Harold Bloom na Universidade brasileira desde a sua publicação no Brasil” (LIMA, 2011), uma extensão do trabalho realizado no Mestrado; “Leituras de Freud, Jung e Lacan em vista da teoria da angústia da influência de Harold Bloom” (LIMA, 2011b), uma leitura da tradição psicanalítica na Crítica Literária anterior a Harold Bloom; e “Os autores excludentes de cânone e seu papel na orientação de jovens leitores: o caso Harold Bloom”(LIMA, 2011c), sobre o papel do crítico literário na formação de cânones e a importância pedagógica dessa atividade.

autoridade, sem que muita seja a margem para questionamento, enquanto, fora daqui, ela será atacada e questionada como a de qualquer outro leitor. Tudo isso se evidenciou em minha pesquisa realizada no Mestrado (LIMA, 2009). Enquanto questionado e criticado pela sua posição de defensor do cânone, em suas leituras do cânone nunca foi desafiado. Na verdade, como demonstrei nesse trabalho anterior, Bloom, enquanto crítico literário, recebe certa reverência, apesar de ser pouco compreendido. Em contrapartida, sua postura enquanto homem público das Letras, defensor da tradição, é severamente questionada (Ibid., p. 140-141).

A diferença de postura em relação à autoridade intelectual entre os estudantes e pesquisadores brasileiros e estrangeiros é evidente para qualquer um que tenha tido uma experiência internacional. O antropólogo Roberto DaMatta relata, num artigo para o Estadão, uma experiência internacional em que ele pode sentir claramente essa diferença, como era comum nos Estados Unidos certas autoridades serem questionadas²:

(...) todos (menos eu) faziam questão de bater de frente e essa atitude que para mim, surgia como hipercrítica, e até mesmo agressiva, passava por um crivo que eu não havia aprendido e certamente não existia no Brasil. (...) No Brasil eu era bamba em discutir ideias, projetos, leis e sistemas políticos sem ser obrigado a tomar posição em relação ao que estava em pauta. Aliás, o que eu aprendia era jamais criticar certos autores e, pela mesma moeda, elogiar outros. Mas entre o lado direito e o esquerdo, o alto e o baixo, o bom e o ruim não havia nenhum espaço para dizer o que eu realmente pensava de cada um deles. (...) Meu aprendizado não era individual. Era pessoal e grupal no sentido de que cada grupo ou turma tinha seus padrinhos e heróis, bem como seus inimigos e bandidos, como figuras para serem idolatradas e admiradas, a ponto de jamais serem apreciadas de modo individualizado (DAMATTA, 2011).

Se não estivermos lidando com uma questão cultural, como evidenciado pelo testemunho de DaMatta – e de outros que tiveram experiência semelhante – uma ou duas coisas podem estar acontecendo no caso especificamente de Harold Bloom e seus leitores brasileiros: os objetos de estudo de Bloom, predominantemente autores em língua inglesa, não receberam devida atenção de críticos brasileiros. Sua fortuna crítica não foi averiguada, e pouco se conhece sobre ela. No caso de

²Agradeço especialmente à professora Sandra Aparecida Ferreira pela indicação desse artigo que tão bem ilustra minha colocação.

William Blake, Bloom muitas vezes responde à análise canônica de Northrop Frye³, uma atitude muito ousada dada a proeminência de Frye, a qual foi recebida com muitas ressalvas pelo ambiente acadêmico norte-americano. Assim, é possível dizer que as leituras de Bloom são recebidas com tranquilidade em solo nacional por ser um dos poucos críticos norte-americanos que circulam por aqui e que trata de autores, a rigor, pouco conhecidos; outra hipótese é a de que os grandes críticos literários brasileiros em personalidade e competência, ou não se preocupam com os objetos analisados por Bloom, ou não se preocupam com as contribuições de Bloom quanto a esses objetos, legando a críticos menores a apreciação do crítico, o que acaba por ser uma apreciação passiva. Ressalto, portanto, que Harold Bloom nunca foi uma unanimidade em seu meio acadêmico, mesmo no que diz respeito a seus talentos enquanto crítico, sendo até mesmo considerado por alguns um crítico menor.

É ignorado também o paradoxo de Harold Bloom, um autor associado a altos números de exemplares vendidos, mas que preconiza somente a leitura de clássicos e detesta os *best-sellers*, como Danielle Steel e Stephen King, entre outros fatores que marcam sobremaneira a carreira desse crítico literário de grande importância para os estudiosos do Romantismo inglês, da *influência literária*, e de outros grandes temas dos Estudos Literários, uma ramificação das Ciências Humanas de enorme alcance.

Devo admitir, diante desse cenário, que Harold Bloom acabou por ser apenas o primeiro passo para o conhecimento de uma gama enorme de críticos literários norte-americanos talentosos dos quais tomei conhecimento nos últimos anos de pesquisa: Edmund Wilson, Kenneth Burke, Cleanth Brooks, Jonathan Culler, entre muitos outros. O mesmo se dá no que diz respeito à teoria de Harold Bloom que o tornou célebre, a teoria da angústia da influência. Aos meus olhos, esta sempre foi a grande teoria, a qual descobri, conforme me aprofundava mais e mais no estudo da Teoria Literária, ser apenas um capítulo da grande história do que ficou conhecido como Pós-estruturalismo, o que por sua vez preenche apenas algumas páginas do que podemos chamar de “História dos Estudos Literários”. Minha intenção com esta tese é contribuir mesmo que de maneira mínima para a compreensão dessa história.

³ *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (1947), sem versão brasileira.

O que me levou a Harold Bloom, portanto, ainda é um motivo predominantemente pessoal: é principalmente pela leitura dos livros mais recentes de Bloom – publicados desde a década de 1990 – que me tornei um leitor de literatura canônica. O encontro com Bloom por meio de seus textos, assim como o encontro em pessoa com uma gama de professores de literatura de estatura intelectual inigualável, no meu 3º ano do curso de Letras, me tornou hoje um estudioso de literatura e um leitor cultivado. Dos meus professores, muitos deles ainda jovens e construindo seu legado intelectual, cultivei a imensa admiração e amizade; de Harold Bloom, cultivei projetos de pesquisa – de mestrado e doutorado.

Hoje, oito anos depois, estou prestes a iniciar minha carreira. Tive que recuperar o tempo perdido da vida no período da juventude num ambiente iletrado durante todo esse tempo, uma vida que quase me levou aos cursos de exatas. Apaixonado pela Língua Inglesa como sempre fui, acabei no curso de Letras da UNESP de Assis para me tornar professor de Língua Inglesa, após ganhar uma inscrição no vestibular pela escola estadual onde estudei todo o período da minha Educação Básica. Resolvi estudar Linguística Aplicada ao ensino de línguas estrangeiras, e me dedicava a isso até o memorável terceiro ano o qual mencionei acima. Oito anos depois, acredito estar completamente diferente do ponto de vista intelectual, e acredito eu, para melhor. Foi impossível, para mim, conforme progredia na obtenção de títulos acadêmicos, escapar daquilo que foi o grande aspecto responsável por tornar-me aquilo que sou hoje: a obra de Harold Bloom. Ainda assim, o panorama enorme com o qual deparei, ou seja, o que havia por trás da obra de Bloom, sendo ela apenas uma pequena parte de um todo colossal, não me conduziu a outra conclusão senão a de que minha carreira acadêmica e intelectual está apenas nascendo, ou, no máximo, apenas deixando de engatinhar.

Mesmo partindo de anseios pessoais, o meu objeto não está desprovido de valores objetivos e intrínsecos.

Em primeiro lugar, porque, dentre os críticos estrangeiros no Brasil, Harold Bloom é aquele que, fora do meio acadêmico, circula mais, principalmente devido aos seus *best-sellers*, como *O cânone ocidental* e *Como e Por Que Ler*⁴.

Em segundo lugar, porque a questão que pretendo abordar neste trabalho está sem respostas, apesar dos caminhos terem sido indicados anteriormente por

⁴ Cf., por exemplo, “Nova obra de Harold Bloom é uma das mais vendidas”, de Luiz Felipe Pondé, disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u58636.shtml>.

comentadores da obra do crítico. Para críticos como Fite (1985), De Bolla (1988) e Allen (1993), por exemplo, a Crítica de Harold Bloom sempre foi orientada por um viés antitético.

Segundo De Bolla, “(...) o desenvolvimento que Bloom realiza da herança do New Criticism foi mais obviamente antagônica em relação a tanto o próprio New Criticism como às subvisões contemporâneas dele” (DE BOLLA, p. cit., p. 5).

Allen, por sua vez, afirma que “tem sido frequentemente salientado que, desde o começo de sua carreira, o posicionamento crítico de Harold Bloom foi profundamente antagônico em relação às considerações críticas predominantes” (ALLEN, op. cit., p. 2).

Estes primeiros comentadores de Bloom identificaram essa veia combativa de Harold Bloom em suas obras até a década de 80. Contudo, nenhum estudo foi feito com foco nessa questão que tenha se estendido até suas obras mais recentes. Além disso, a pergunta persiste: mas, afinal, o que motiva Bloom a ser permanentemente beligerante? Que tipo de implicações essa postura tem para seu fazer crítico? E o que a obra de Bloom revela sobre a sua visão da história da Teoria Literária? Espero, ao fim desta tese, poder responder estas questões.

Por fim, este trabalho se justifica também porque o pensamento de Harold Bloom merece uma consideração mais aprofundada, estando ele entre os grandes críticos literários do século XX.

No Brasil, poucos são os intelectuais estrangeiros que recebem alguma atenção de analistas e comentadores, quanto mais críticos literários. Um exemplo mais evidente é o de Michel Foucault, um filósofo superestimado no meio acadêmico brasileiro – não necessariamente por eventuais deficiências na obra de Foucault, mas sim pelo louvor incontestável de sua figura – e um dos poucos que recebem apreciação crítica hoje. Entre os críticos, em específico, a situação é mais deprimente. Há estudos sobre marxistas, como Adorno e Benjamin – muitas vezes não necessariamente sobre sua atividade crítica – e além disso muito pouco⁵.

⁵ No Brasil, uma pesquisa não muito aprofundada, em sites de grandes livrarias, revelará ao menos 18 títulos *sobre* Michel Foucault (sem contar a obra de Foucault posta em circulação por aqui) publicados no Brasil e disponíveis hoje: *Pensar com Michel Foucault* (2013), de Jean-François Bert, pela editora Parábola; *A Parrhesia em Michel Foucault* (2011), de Saly Wellausen, pela Liber Ars; *Foucault e a revolução iraniana* (2011), de Janet Afary & Kevin B. Anderson, pela É realizações; *Michel Foucault e o direito* (2014), de Márcio Alves da Fonseca, pela Saraiva; *Michel Foucault e o direito* (2011), de José Manuel de Sacadura Rocha; *Michel Foucault: um pensador presente* (2005), de Marisa Faermann Eizirik, pela Unijui; *Michel Foucault: poder e análise das organizações* (2005), de

Nos Estados Unidos, dos países estrangeiros aquele cuja produção intelectual é mais familiar a mim, existem dezenas de coleções de estudos sobre pensadores, filósofos, críticos literários etc. abordando os mais diversos aspectos deles, sejam americanos ou estrangeiros. Quanto a antologias de textos fundadores de Crítica Literária, comparemos a ótima coletânea de Luiz Costa Lima, *Teoria da literatura em suas fontes* (1975, nova edição de 2002), uma das raras do gênero publicada nos no Brasil, com as muitas delas publicadas nos Estados Unidos, como a *Norton Anthology of Theory and Criticism* (2001, nova edição de 2010), organizada por Vincent B. Leitch, a qual lamento por não ter nada sequer parecido no Brasil, nem mesmo a coletânea de Luiz Costa Lima. O volume de Leitch compreende, num total de três mil páginas, antologias de textos fundamentais e introduções a nomes importantes para os Estudos Literários, que vão desde Platão e Aristóteles, passando por Horácio, Santo Agostinho, Pierre Corneille, Samuel Johnson, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, e Sigmund Freud, até chegar a Terry Eagleton, Frederic Jameson, Northrop Frye, Paul de Man, entre muitos outros. Poderíamos ter muito bem no Brasil um volume semelhante, com a troca dos críticos de relevância maior para os leitores norte-americanos pelos nossos grandes críticos, como José Veríssimo, Araripe Júnior, Nestor Vitor, José de Alencar, Machado de Assis, Sílvio Romero, Antonio Candido, Mário de Andrade, Otto Maria Carpeaux, Benedito Nunes, Afrânio Coutinho, Anatol Rosenfeld, Regina Zilberman, Silviano Santiago, Alfredo Bosi, entre outros.

Rafael Alcadipani da Silveira, pela FGV; *O problema do direito em Michel Foucault* (2010), de João Chaves, pela Juruá; *Poder e norma: Michel Foucault e a aplicação do direito* (2009), de Frederico Ricardo de Ribeiro e Lourenço, pela Nuria Fabris; *A filosofia de Michel Foucault* (2012), de Esther Diaz, pela UNESP; *A analítica do poder em Michel Foucault* (2003), de Antônio Pereira, pela Autêntica; *Michel Foucault e a pós-modernidade* (2012), de Aparecida de Lourdes Salina, pela Bartlebee; *Michel Foucault* (2014), de Philippe Artieres et. al. (orgs.), pela Forense Universitária; *Michel Foucault: uma trajetória filosófica* (2010), de Paul Rabinow, pela Forense Universitária; *Michel Foucault – morte do homem ou esgotamento do cogito?* (2012), de Georges Canguilhem, pela Ricochete; *Dicionário Foucault* (2011), de Judith Revel; pela Forense Universitária; *Michel Foucault – transversais entre educação, filosofia e história* (2011), de Haroldo de Resende (org.), pela Autêntica; e *Ética e liberdade em Michel Foucault* (2011), de Celso Kraemer, pela EDUC. Sobre a obra de Benjamin, encontra-se a mesma intensidade de publicações, enquanto no caso de Adorno, o número de títulos cai para 6: *Atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno* (2010), de Márcio Seligmann-Silva, pela Civilização Brasileira; *Theodor Adorno e a crítica à indústria cultural* (2004), de Francisco Rudiger, pela EDIPUCRS; *Modernidade e Dominação: Theodor Adorno e a Teoria Social contemporânea* (2006), de Sílvio César Camargo, pela Annablume; *Esclarecimento e dialética negativa: negatividade do conceito em Theodor W. Adorno* (2008), de Oneide Perius, pela Ifibe; *Crítica dialética em Theodor Adorno* (2007), de Jorge de Almeida, pela Ateliê; e *Educação, cultura e emancipação: estudo em Theodor Adorno* (2005), de Júlio César Werlang, pela Ifibe. Quanto a críticos literários de grande proeminência, em constraste, encontra-se um ou outro volume sobre Umberto Eco e Roland Barthes, e nada sobre Edmund Wilson, Northrop Frye, Hans Robert Jauss e Tzvetan Todorov, por exemplo.

Quanto a histórias da Crítica Literária, temos no Brasil somente a de René Wellek, publicada pela metade numa tradução deficiente. Provavelmente, o livro de Teoria Literária mais lido por estudantes de Letras no Brasil⁶ seja o tendencioso⁷ *Teoria da literatura: uma introdução* (1984) de Terry Eagleton, por falta de opções, apesar da existência de um menos célebre e muito melhor, *O demônio da teoria* (1998), de Antoine Compagnon.

Meu argumento é que a produção sobre Crítica e Teoria Literária no Brasil é escassa, especialmente quanto à Crítica Literária. Há poucas antologias, e as obras introdutórias sobre críticos estrangeiros praticamente inexistem, com poucas exceções, como a de Mikhail Bakhtin, sobre quem a produção no Brasil é prolífica; mesmo as traduções são publicadas lentamente, com o privilégio de alguns críticos, publicados exaustivamente em detrimento de outros sobre quem nem sequer ouve-se falar. Compare o caso de Terry Eagleton, que possui pelo menos uma dúzia de títulos traduzidos para o português, com o de Lionel Trilling, que não possui nenhum.

Espero, com este trabalho, contribuir ao menos moderadamente para o preenchimento do que considero graves lacunas nos Estudos Literários brasileiros. Para isso, buscarei em cada um dos seguintes capítulos cumprir com os objetivos gerais do meu projeto de doutorado, concluindo a tese com meu objetivo específico. Os capítulos das teses e seus respectivos objetivos constam nas descrições a seguir:

1º Capítulo: Os Estudos Literários entre a Crítica e a Teoria.

Nesse capítulo, apresentarei um panorama dos Estudos Literários – termo utilizado por mim de maneira genérica, referente à especulação de qualquer natureza sobre obras literárias específicas, história da literatura, teorizações sobre gêneros literários etc. – explicitando o meu entendimento sobre os termos “Crítica Literária”, “Teoria Literária” e simplesmente “Teoria”, deixando claros os significados das possíveis conotações dos termos, que muitas vezes confundem muitos estudantes. Do mesmo modo, pretendo apresentar a evolução histórica do estudo

⁶ Em 2006, o livro de Eagleton alcançou a quarta edição; além disso, é quase onipresença em bibliografias de cursos de graduação, pós-graduação e de concursos públicos.

⁷ Terry Eagleton faz um ótimo trabalho apresentando as tendências críticas, mas somente para afirmar que nenhuma delas serve, e que o melhor é a sua própria abordagem, o que ele chama da “Crítica Política”.

do texto literário com foco especial no século XX. Por fim, vincularei a Crítica Literária ao gênero “ensaio”, o que, a meu ver, marca o surgimento da Crítica moderna, assim como suas possibilidades e seus limites. Deste modo, será possível visualizar a obra de Harold Bloom como pertencente a certa tradição intelectual, num exercício na difícil disciplina da História das Ideias.

2º Capítulo: A produção crítica de Harold Bloom

No segundo capítulo, apresentarei a produção crítica e teórica de Harold Bloom, tratando de todos os volumes publicados por ele no período de 1959 até 2011 (52 anos de produção) e que sejam da autoria de Bloom – ou seja, que tenham sido escritos ao menos em sua maior parte por ele – nos gêneros da Crítica e da Teoria da Literatura. Seguindo esses critérios, elegi 21 obras para comentar, excluindo aquelas que só traziam ensaios introdutórios, seja de edições específicas de obras literárias, como *Hamlet* (2004) ou *Don Quixote* (2005), como de antologias, tais quais *The Best Poems of the English Language* (2004) ou *Til I End My song* (2010); ou obras nos gêneros da História das Religiões ou Religiões Comparadas, como *American Religion* (1992), *Jesus e Javé* (2004) ou *Presságios do Milênio* (1996). Deixei de lado também sua embaraçosa empreitada na ficção – o próprio Bloom despreza o livro – com *The flight to Lucifer* (1979), assim como a antologia de ensaios *The Poetics of influence* (1988), composta de textos que já haviam aparecido em outros livros de Crítica e Teoria.

Priorizarei no capítulo a descrição das obras de Bloom, mas inevitavelmente emitirei juízos de valor, principalmente quando tratar do ambiente de circulação dos livros. De fato, a recepção das obras será algo que abordarei com atenção, por meio do impacto no meio acadêmico norte-americano notado pelas resenhas e artigos publicados em periódicos, no calor da hora. Os artigos e resenhas foram pesquisados por meio da plataforma on-line JSTOR, a qual agrupa um sem-número de periódicos internacionais. O acesso foi feito na biblioteca do campus da UNESP de Assis, num período que se estende do último trimestre de 2012 ao primeiro de 2013.

Com esse capítulo, buscarei apresentar Harold Bloom ao leitor universitário brasileiro, recenseando toda a sua produção crítica. Em cada resenha, apresentarei

visões diferenciadas da acolhida de determinado livro no meio em que ele foi publicado, não me abstendo de avaliar o livro por conta própria. Ademais, apresentarei os livros de Harold Bloom que são completos desconhecidos do público brasileiro, haja vista que nunca receberam tradução em língua portuguesa. Dentre aqueles que serão examinados, metade faz parte desse grupo. Por fim, com o capítulo será possível identificar as obras que merecem menor ou maior atenção por parte do estudante brasileiro ou pelo mercado editorial universitário, seja pelo seu escopo ou sua relevância para a história da Crítica e para a fortuna crítica de determinado autor.

Dentre as 21 obras recenseadas no capítulo 3, elejo meu *corpus* para análise, composto pelos volumes *The Visionary Company* (1961), *Poesia e repressão* (1976) e *Como e por que ler* (2000).

A escolha se deu pelos seguintes critérios: em primeiro lugar, como a carreira de Bloom está dividida em três fases, como será visto no capítulo 3 – a primeira, de estudioso do Romantismo inglês; a segunda, de teórico da influência; e a terceira, de defensor do cânone literário – para poder realizar uma análise mais abrangente, escolhi uma obra de cada fase;

Em segundo lugar, meu enfoque recairá sobre a Crítica prática de Harold Bloom. Ou seja, as obras de caráter predominantemente teórico não passaram por este corte inicial. O trabalho de análise de obras excessivamente teóricas, como *A angústia da influência*, o livro mais conhecido do professor de Yale, demandaria uma maneira de abordagem que me faria perder de vista o literário. Isso porque as teorizações de Harold Bloom trabalham principalmente com base de conceitos de filósofos e outros pensadores, e não escritores. Ao analisar a Crítica de Harold Bloom enquanto estudante de Literatura, permaneço em terras mais conhecidas e evito desbravar terreno selvagem sem a maturidade multidisciplinar e erudição necessárias. Ademais, o trabalho de analisar *A angústia da influência* já foi feito exaustivamente, sendo o livro mais comentado de Harold Bloom na bibliografia crítica que elencarei no decorrer do trabalho.

Em terceiro lugar, optei pelas obras de Harold Bloom que não se concentraram somente em um autor. Com isso, busquei evitar adentrar em campos por demais específicos, como a visão de Harold Bloom sobre William Butler Yeats, por exemplo, assunto que já seria exaustivo, como será observável quando

apresentar o livro de Bloom sobre o poeta irlandês, o que faria perder o foco de meu problema, que é o espírito combativo de Harold Bloom e suas implicações para sua atuação crítica.

Apoiado nesses critérios, já foi possível selecionar as obras da primeira e da segunda fase, *The Visionary Company* e *Poesia e Repressão*, pois são as únicas que preenchem os pré-requisitos apresentados até aqui.

Quanto à terceira fase, o processo de escolha da obra foi mais difícil, pois até então ao menos quatro volumes atendem aos critérios apresentados: *O cânone ocidental*, *Como e por que ler*, *Gênio* e *Onde encontrar a sabedoria*. Optei, portanto, pelo volume que maior afinidade possuísse com os volumes que já escolherei quanto a seleção do *corpus* feita por Harold Bloom. Nesse sentido, tive que escolher entre *Como e por que ler* e *Gênio*, pois *O cânone ocidental* só possuía em comum com os outros volumes a escolha de William Wordsworth, e *Onde encontrar a sabedoria* simplesmente nada.

Por fim, entre *Como e por que ler* e *Gênio*, optei por *Como e por que ler* porque em *Gênio*, estamos lidando com um volume que está entre a Crítica e a antologia comentada, um livro que fala sobre escritores da mais diversa natureza (são cem no total, que vão desde Maomé e Lady Murasaki até Paul Celan e Ralph Ellison), concentrando-se naquilo que Bloom chama de “gênio”, ou seja, como a genialidade se manifesta nos escritores que ele escolhe para analisar. Além disso, em *Gênio*, Bloom começa a misturar a autobiografia com a Crítica, narrando, em muitos dos capítulos qual é a história de sua relação pessoal com determinado escritor. Por sua vez, *Como e por que ler*, apesar de apresentar análises também concisas, não se perde demasiadamente em divagações que no âmbito da Crítica Literária demonstram perda de foco e possui uma seleção de escritores mais consistente, se atendo principalmente à tradição em língua inglesa, com algumas escapadas incontestáveis para outras tradições, como nas escolhas de Guy de Maupassant, Fiódor Dostoiévski e Marcel Proust.

3º Capítulo – A Crítica Literária de Harold Bloom em três momentos.

O objetivo desse capítulo é apresentar e analisar de maneira mais detalhada as três obras de Harold Bloom escolhidas como componentes do *corpus*. Dividida em três partes, uma dedicada a *The Visionary Company*, uma a *Poesia e Repressão* e uma a *Como e por que ler*, o capítulo compõe um todo heterogêneo em vista da variedade de estilos empregados por Bloom nos volumes.

Por trás do capítulo inteiro, na análise das três obras, não há uma metodologia em comum. Na verdade, a única postura pré-determinada que adoto é iniciar as análises pelas pequenas partes, buscando um todo, ou seja, encontrar a unidade da obra presente em seus capítulos de maior força e relevância. Com essa forma de trabalhar, evito ser por demasiado extenso, apresentando, parafraseando, comentando e analisando cada passagem em três volumes que juntos perfazem mil páginas. Então, em nome da concisão e da precisão, busco o todo da obra em suas partes, embora o todo seja considerado nos momentos analíticos da minha exposição, quando tento vislumbrar a unidade da obra estudada. Ademais, os subcapítulos, por tratarem de obras diferentes entre si, receberão contribuições teóricas diversificadas.

Enquanto não é possível tratar de *The Visionary Company* sem a recuperação de alguns pressupostos de Northrop Frye, com quem Harold Bloom dialoga o tempo todo, nem sem a contribuição de David Fite, primeiro crítico a publicar livro sobre Harold Bloom e único a lidar com sua primeira fase com maior atenção, quando trato de *Poesia e repressão*, para demonstrar o conceito fundamental de *desleitura*, de Harold Bloom, recorro à autoridade dos teóricos da recepção, Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, que tanto se dedicaram à delimitação do conceito de *leitura*, assim como a de Umberto Eco, cujo termo *superinterpretação* é modelo de comparação em relação ao de *desleitura* de Bloom. Sob os auspícios desses teóricos, busco entender o processo que Harold Bloom chama de *desleitura* e em que sentido ele se diferencia da *leitura* e até que ponto ele não equivale à *superinterpretação* de Eco. O livro *Como e por que ler*, por sua vez, é carregado de interdiscursividade, ou seja, Bloom o tempo todo responde a um suposto discurso corrente. Nesse sentido, tento desvendar o discurso contra o qual Bloom se pronuncia, numa análise desbravadora de uma obra crítica relativamente recente.

Conclusão

Na conclusão, retomo todas as análises, buscando entender contra quais pressupostos teóricos Bloom se pronunciou direta ou indiretamente; que tipo de postura crítica está por trás de seu comportamento beligerante em *Crítica Literária*; o que os rivais de Harold Bloom revelam sobre a história da *Crítica Literária* nos Estados Unidos; e, especificamente, qual a visão de Bloom sobre a literatura e o papel do crítico literário diante dela. Enfim, é o momento do meu texto que contém a tese propriamente dita, sempre se baseando nas análises dos capítulos anteriores.

Sobre as traduções

Gostaria de esclarecer algumas decisões tomadas sobre as traduções: a maioria das obras consultadas não possui tradução para o português, inclusive muitos dos livros de Harold Bloom. Nesse sentido, realizei de próprio punho todas as traduções de obras que não possuíam versão em português. Assim, sempre que uma citação remeter a uma obra estrangeira, a menos que mencionado diferentemente, a tradução é minha. No que diz respeito especificamente à obra de Harold Bloom, tomei uma medida diferente: quando a obra possuía uma versão brasileira, recorri a ela, para a facilidade dos leitores brasileiros. Quando não possuía, realizei a tradução eu mesmo – assim como realizado com as obras de apoio – mas preservei o texto original em formato de nota de rodapé, algo que não fiz quando o texto não pertencia a Bloom.

Espero contar com a confiança do meu leitor no que diz respeito às traduções, pois poderia ter mantido os textos originais. Contudo, optei por não o fazer, para não poluir e inchar demais o meu texto.

No que diz respeito à presença das palavras de Bloom no original, acredito que o leitor se sentirá mais à vontade podendo conferir com seus próprios olhos o texto de Bloom, ou pelas suas próprias palavras no original em inglês, ou por uma tradução publicada e supostamente bem feita. Como Bloom será meu objeto de análise, acredito ser mais honesto deixar disponível ao leitor suas próprias palavras.

1 OS ESTUDOS LITERÁRIOS ENTRE A CRÍTICA E A TEORIA

1.1 Por uma definição de Crítica Literária.

Antonio Candido, por muitos tido como o maior crítico literário brasileiro, é autor do ensaio “O sertão e o mundo”, de 1957, o qual foi recolhido no volume *Tese e antítese* (1964) com o nome “O homem dos avessos”. O ensaio foi um dos primeiros registros críticos sobre a obra monumental de João Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas* (1956). Na abertura do ensaio constam as seguintes palavras do crítico mineiro:

Na extraordinária obra-prima *Grande sertão: veredas* há de tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte, belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício; mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor, a absoluta confiança na liberdade de inventar. (CANDIDO, 1964, p. 294)

Entremeadas às constatações iniciais acerca do romance de Guimarães Rosa, segundo as quais diante do crítico consta uma “extraordinária obra-prima” onde “tudo é forte, belo, impecavelmente realizado”, estão frases por meio das quais é possível perceber certo respeito de Candido em relação ao *Grande sertão*: “há tudo para quem souber ler”; “Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício”. A declaração de que há tudo para quem souber no texto que o crítico se propõe analisar traz implícita em si a impotência do próprio texto que segue. Diante do colosso literário, um mero ensaio crítico, para ser sincero, deve desde já admitir sua fraqueza, sua incapacidade de cobrir completamente a obra ou descobrir seus segredos. Por definição, a uma obra em que há “tudo”, um conceito abstrato que remete ao infinito, ao inapreensível, só pode corresponder um crítico “que souber ler”, ou, um crítico inexistente, pois não faz parte das capacidades do ser humano apreender o infinito. Tudo o que um crítico pode fazer é captar uma fração do infinito e mesmo o conjunto de análises que compõe a fortuna crítica de um autor não corresponderá ao “tudo” a que se refere Antonio Candido.

“Cada um poderá abordá-la ao seu gosto”, em outras palavras, quer dizer que, pelo fato de a obra abarcar o infinito ou corresponder ao infinito – afinal de contas, nada pode conter o infinito, logicamente falando – necessariamente ela pode

significar qualquer coisa, inclusive o próprio oposto captado pelo texto que faz as afirmações acima, “O sertão e o mundo”. De saída, a Crítica Literária está impugnada pela admissão que ela faz de sua assimetria em relação ao seu objeto, a literatura. Somente no século XX, os críticos e teóricos da literatura insinuaram uma pretensão de estarem numa relação de igualdade com o seu objeto, principalmente com ensaístas como Jacques Derrida ou Jacques Lacan, os quais chegam por vezes a ser ilegíveis. Contudo, por via de regra, a Crítica é menor que a literatura, e fiz questão de expor as palavras de um dos maiores, Antonio Candido, para demonstrar esse fato incômodo.

A hesitação do crítico diante de seu objeto leva-o a incorrer em hipérboles, afinal de contas, o “tudo” de Candido nada mais é do que o deslumbre do leitor diante de uma entidade que o maravilha sobremaneira. Não apenas o maravilha como o contém, já que sendo tudo, será do mesmo modo o próprio crítico, não restando a este último nada mais do que uma veneração exacerbada daquela entidade infinita da qual ele próprio faz parte. Qualquer paixão despertada mesmo em mentes pouco incautas leva ao raciocínio por hipérboles, portanto o poema amado passa a ter significados “ilimitados” tanto quanto a pessoa amada só será amada se for por toda a eternidade.

Esse elemento de respeito e hesitação é absolutamente inseparável da Crítica Literária. Entre os maiores críticos, aqueles que possuem maior consciência acerca daquilo com o que estão lidando, nunca encontraremos nenhuma pretensão como a do filósofo Ludwig Wittgenstein, para quem sua obra, *Tractatus logico-philosophicus* (1922), resolvia todos os problemas da filosofia⁸. Se acreditarmos em Wittgenstein, é possível dizer que questões complexas como a “realidade”, o “ser”, a “existência” etc. estão num nível de inferioridade em relação ao “literário” quanto a sujeitabilidade à investigação.

Apesar de pontual, o exemplo de Cândido e Wittgenstein, respectivamente um grande crítico literário e um grande filósofo, serve para demonstrar a diferença na forma de abordagem de seus objetos entre críticos e filósofos. Assim, de saída, posso pelo menos concluir que a Crítica Literária é uma atividade humana exercida acerca da literatura, numa relação de submissão, ou seja, a Crítica serve à literatura, serve porque a Crítica Literária necessariamente é *sobre* literatura.

⁸ Cf. STOKES (2012), p. 322

(...) a Crítica é considerada essencialmente enquanto definida de uma vez por todas por ser secundária, por seu infortúnio de ter vindo depois dos textos e ocasiões dos quais ela supõe que deva tratar (SAID, 1983, p. 51).

É possível encontrar desde leitores comuns até especialistas que, partindo das premissas acima, simplesmente condenam a Crítica Literária à irrelevância, afinal de contas, todos os leitores estariam em pé de igualdade em relação à obra literária quando diz respeito a obter conhecimentos sobre elas, dizem. A condição secundária da Crítica explorada por Edward Said é compartilhada por toda sorte de leitor, seja ele um professor universitário, um filósofo, um engenheiro ou um aluno do primário. Acredito que estejam errados.

O “ser sobre” alguma coisa, ao qual me referi, nada mais é do que contribuir para o conhecimento dessa coisa. Portanto, é possível dizer que a Crítica Literária, seja por meio da avaliação, julgamento, descrição, apreciação, organização etc., atividades normalmente exercidas pela Crítica, constrói conhecimento sobre literatura. Portanto, para saber a importância da Crítica Literária, temos que entender o que é “conhecimento” e o que é “literatura”.

Nos Estudos Literários, existe amiúde, desde o surgimento do Pós-estruturalismo, um purismo no que diz respeito a definir o literário. Poucos se atrevem a fazê-lo, ou quando o fazem é sempre pisando em ovos, com receio de ofenderem uma definição paralela, ou mesmo partindo da ressalva de que literatura é algo “indefinível”. Falta de convicção da parte daqueles que mais deveriam ter convicção e confiança acerca da natureza do objeto sobre o qual supõe-se que sejam especialistas. Assumir que o conceito se modifica com o tempo e com o lugar não é o mesmo que dizer que, num determinado momento, o fenômeno não é passível de definição. Ainda assim, pelo fato de a questão ser espinhosa demais para as sensibilidades teóricas, me voltarei para uma subdisciplina da filosofia que está no cerne do conceito de Crítica Literária: a Epistemologia. Deixarei o literário de lado por enquanto.

1.2. A Crítica Literária

1.2.1. A caminho de uma definição de Crítica

A Epistemologia, ou a ciência do conhecimento, busca responder às inquietações e questionamentos do espírito humano sobre como aprendemos as coisas, o que é o conhecimento e até que ponto um determinado objeto está sujeito à apreensão pelo conhecimento. Se a Crítica Literária é o conhecimento sobre alguma coisa, como esse conhecimento se dá? Muitas foram as tentativas de responder essas questões, portanto, explorarei aqui aquelas respostas mais influentes, fundadoras da discussão.

Em primeiro lugar, aquela proposta acerca do conhecimento que não deve ser levada a sério, por ter sido feita por Górgias, o sofista que acreditava poder convencer qualquer pessoa de qualquer coisa. Górgias parte de três teses: nada existe; se algo existisse não poderia ser pensado; se algo existisse e pudesse ser pensado, não poderia ser explicado. É improvável sequer que Górgias acreditasse nisso. Tais propostas simplesmente eram um desafio ao sofista – visto que, para os sofistas, mais importante do que o conteúdo de seus discursos é o eventual convencimento do ouvinte quanto à verdade desse discurso e a capacidade do orador em alcançar esse convencimento – de tão absurdas, sendo facilmente refutáveis, pois, em primeiro lugar, se nada existe, a própria tese não existe; em segundo lugar, se nada pode ser pensado, como seria possível pensar a própria tese; por fim, se nada pode ser explicado, como estou neste instante explicando a bendita tese. As teses se autoimplodem, e percebê-lo é o primeiro teste do intelectual sério. Qualquer um que defenda o relativismo total automaticamente declara que suas próprias palavras e posições não têm o direito de serem levadas a sério mais do que quaisquer outras, inclusive aquelas que defendem exatamente o oposto. É o erro lógico fundamental do Multiculturalismo político contemporâneo.

Mais tarde, Pirro, o cético, do mesmo modo não acredita ser possível o conhecimento, mas somente a opinião, como é possível apreender de suas dez teses contra a verdade. Semelhante à posição de Protágoras, segundo quem “O ser humano é a medida de todas as coisas” (PLATÃO, 2007, p. 57), tudo o que existe é a opinião subjetiva, e a verdade é inalcançável. Segundo o Ceticismo, portanto,

resta ao filósofo somente a suspensão do discurso, a *epoché* cética. Essa atitude, no que diz respeito à Crítica Literária, é tomada por teóricos da Desconstrução como Paul de Man, para quem a leitura é impossível. Immanuel Kant, ao afirmar não ser possível conhecer a *coisa em si* (*Ding an sich*), mas tão somente um fenômeno dos elementos da realidade gerado pelo contato com nossos padrões perceptivos existentes *a priori*, emite uma variação do juízo cético⁹.

Alternativamente, retornando aos antigos, Parmênides, no poema em que narra a sua viagem em direção à verdade, propõe outro modelo epistemológico:

E a deusa benévola me acolheu, e com a sua mão a minha mão direita tomou,/ e assim começou a falar, dizendo-me: / (...) É preciso que tu aprendas:/ o sólido coração da bem redonda Verdade/ e as opiniões dos mortais, nas quais não há verdadeira certeza. / E, no entanto, também isso aprenderás: como as coisas que parecem deviam verdadeiramente ser (...) (PARMÊNIDES, 2005, p. 28).

A deusa que recebe Parmênides após este atravessar as portas do tempo é Ananke, ou a deusa Necessidade, que deixa clara a distinção entre a Verdade, esférica, ou seja, simbolicamente perfeita, sem arestas, sempre idêntica a si mesma e homogênea, e “as opiniões dos mortais”. Diferentemente do que crê Pirro, para Parmênides, não apenas a verdade existe, como ela é apreensível, desde que seja percorrendo árduo caminho e mediado por forças divinas, embora neste caso a verdade seja um conceito transcendental, pois é perfeitamente esférica, diferentemente das esferas empíricas, as quais nunca poderão ser exemplo do ideal esférico em termos absolutos.

Em suma, Parmênides diferencia a mera *doxa* (opinião) da *alétheia* (verdade) – uma oposição que viria a ser discutida exaustivamente por grandes pensadores ocidentais. A *doxa* é obtida por meio de experiências sensíveis, enquanto a *alétheia* é obtida por meio da racionalização e convicção orientada por uma influência divina.

A Verdade como equivalente da perfeição é o extremo oposto da proposição da arbitrariedade de Protágoras segundo a qual a verdade é aquilo que é verdadeiro para um determinado sujeito, o que pode deixar de ser se não o for para outro, enquanto aquilo que este pensa ser verdadeiro, por sua vez, passa a ser. Do mesmo modo, para Heráclito, tudo está em eterno movimento, fazendo com que o que é verdadeiro em um dado momento possa se tornar não verdadeiro exatamente no

⁹ Cf. KANT (2003), p. 168-183.

momento seguinte. De maneira oposta, para Parmênides, o ser é, o não ser não é, o que seria o mesmo que dizer que tudo é imutável.

Antoine Compagnon¹⁰, contudo, nos ensina que entre os extremos sempre é possível encontrar uma opinião equilibrada, e aquele que a propôs foi ninguém menos que Platão.

Em longo diálogo conhecido como *Teeteto* ou *Do conhecimento*, Platão relata uma intervenção de Sócrates junto a Teodoro, um geômetra, e Teeteto, supostamente um jovem promissor. O diálogo versa sobre o que seria o “conhecimento”. Apesar de terminar num impasse, como ocorre com muitos diálogos de Platão, acredito que a última definição obtida pelo método socrático seja satisfatória.

Sócrates passa por duas definições do conhecimento as quais para ele não fazem sentido: a primeira, a de que o conhecimento é igual à percepção, o que seria desmentido pelo fato de que a percepção humana pode levar ao não-conhecimento, por mera contingência da realidade ou por conta de um estado alterado de percepção provocado no sujeito por substâncias intoxicantes ou por alguma doença; a segunda, a de que o conhecimento seria igual à opinião verdadeira:

Que alternativa nos resta, Teodoro? Se tudo que o indivíduo julgar com base na percepção é para ele verdadeiro, e nenhuma pessoa é capaz de estimar a experiência alheia salvo ela própria, ou pode se autorizar a examinar se a opinião de outra pessoa é correta ou falsa, mas (...) cada indivíduo forma suas próprias opiniões por si mesmo e estas são sempre corretas e verdadeiras (...)? (PLATÃO, 2007, p. 73-74).

Ao lidar com esse impasse, René Descartes não avança como o fez Platão, já que alcançando a sua máxima, *Cogito ergo sum*, Descartes consegue concluir, por meio de sua própria consciência, apenas que ele mesmo existe, estando a existência de toda a realidade externa condicionada à existência de Deus.¹¹

Sócrates/Platão, indo além, afirma que “(...) a opinião verdadeira dissociada da explicação racional sai do âmbito do conhecimento; (...) matérias que carecem de uma explicação racional são incognoscíveis” (Ibid., p. 139). Deste modo, alcançando uma definição de “conhecimento” que contribua para uma definição de Crítica Literária sem relativismos ou dogmatismos, Sócrates conclui que o conhecimento é

¹⁰ Cf. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*, de Antoine Compagnon.

¹¹ Cf. a parte 4 de *O discurso sobre o método* de René Descartes.

igual à opinião verdadeira associada à explicação racional. Essa definição é fundamental para entendermos a diferença entre a leitura de uma determinada obra literária e a leitura seguida da escrita ou do comentário acerca desta obra. O leitor comum, que não tem compromisso com um determinado texto exceto aquele de dedicar seu tempo à sua leitura, com certeza possui o que Sócrates chama de “opinião” sobre esse texto. O conhecimento sobre o texto, contudo, demanda de qualquer leitor que ele articule sua opinião por meio de um discurso racional:

Consequentemente, quando um indivíduo atinge a opinião verdadeira acerca de uma coisa dissociadamente do discurso racional, sua alma passa a deter a verdade no tocante a essa coisa, mas não detém nenhum conhecimento. Aquele que é incapaz de fornecer e receber uma explicação racional de algo, carece de conhecimento dela (Ibid., p. 140).

A Crítica, como um discurso racional orientado por uma opinião verdadeira (ou não, sendo essa distinção a diferença entre o conhecimento correto e o conhecimento errado, distinção que só poderia ser averiguada no tratamento dos textos em particular) não se encontra, no contato com o texto literário, em status de superioridade em relação a qualquer outra leitura, visto que toda leitura pode gerar opiniões – falsas e verdadeiras. Mas é quando a opinião é articulada num discurso racional que ela se torna conhecimento acerca da obra. Assim, chego à conclusão que toda a Crítica Literária é conhecimento sobre literatura. Esta posição, aparentemente evocativa do senso comum, ao mesmo tempo abarca diversas possibilidades de se estudar literatura – como o estudo histórico ou o imanente – não cedendo prioridade a nenhuma corrente crítica, ao mesmo tempo em que limita as pretensões críticas de se equivalerem à literatura, algo que será buscado na segunda metade do século XX, como demonstrarei adiante. Portanto, essa é inevitavelmente a premissa lógica necessária para qualquer definição possível de Crítica Literária, sendo ela, portanto, a única possivelmente universal.

O discurso racional, segundo Platão, possui três características: dar clareza ao próprio pensamento através da linguagem; abordar ordenadamente as partes que compõem o todo; e explicitar a diferença entre o objeto em questão e todos os outros. O discurso racional da Crítica Literária, via de regra, compartilha com o discurso racional segundo Platão apenas a primeira característica, apresentando casos especiais quando se trata das outras duas.

A terceira característica, em muitos casos, é deixada de lado em prol de teorizações que buscam abarcar uma ampla gama de objetos com o intuito de encontrar o que há em comum num conjunto de obras analisadas. Algumas correntes da crítica marxista, por exemplo, buscarão com todas as suas forças identificar os traços que caracterizam dado texto como ideologicamente determinado, sendo esse um padrão de todo e qualquer texto, afinal de contas, segundo Marx, a infraestrutura – os meios de produção – necessariamente determinam a superestrutura – as ideias, artes, literatura etc.:

Na estética marxista do início do século XX, quatro modos de análise predominam. O primeiro tipo leva a cabo investigações históricas e teóricas sobre o status geral da arte e da literatura nas sociedades humanas (...). O segundo tipo tenta especificar o papel da arte e da literatura na sociedade, particularmente sua função política (...). **O terceiro tipo de análise examina obras de arte e textos literários do passado, especialmente obras-primas, para revelar suas configurações ideológicas – para descobrir as relações entre produções culturais e fundações socioeconômicas. O quarto tipo busca a desmistificação de obras contemporâneas para tornar visíveis suas inclinações ideológicas em relações a condições existentes** (LEITCH, 1988, p. 6-7, grifos meus).

A Crítica Literária, muitas vezes, partirá de princípios tais quais padrões, modelos, grades, mapas etc. uma tendência especialmente cultivada a partir de meados do século XX.

A segunda característica do discurso racional apresentada por Sócrates/Platão – a abordagem ordenada das partes que compõem o todo – não está presente no discurso racional da Crítica Literária de maneira tão fundamental que essa ausência seja determinante para sua definição, especialmente na diferença que esta carrega em relação a disciplinas paralelas, como a História Literária. A ausência de organização ordenada dos elementos analisados por um texto de Crítica ocorre pela própria natureza do gênero cultivado pela Crítica moderna, o ensaio, gênero expositivo desenvolvido por Michel de Montaigne.

A Crítica moderna, de acordo com René Wellek¹², inicia-se no século XVIII, com os críticos neoclássicos, franceses e ingleses principalmente, e um grupo de titãs do pensamento ocidental, em grandes centros europeus, então iluministas: Samuel Johnson na Inglaterra, Lessing na Alemanha e Voltaire na França, todos ensaístas. Antes, contudo, de abordar esse gênero, é válido questionar o que veio

¹² Cf. a monumental obra de René Wellek, *História da crítica moderna*, em 8 volumes.

antes da Crítica moderna e quais são os traços distintivos apresentados por ela que a diferencia das formas anteriores de tratar do *literário*.

Desde o berço de nossa cultura – a Antiguidade greco-romana, de um lado, e a tradição judaico-cristã, de outro¹³ – o literário tem sido motivo de especulação. Em Atenas da época de Sócrates – século V a.c. – rapsodos declamavam poemas de autores como Homero e Hesíodo de memória, alternando comentários críticos acerca dos épicos¹⁴. Ao fim do *Gênesis*, José revela ao faraó o dom da interpretação dos sonhos, o que faz dele um intérprete desse gênero textual – quando articulado em palavras – tão semelhante da lírica, num protótipo de modelo freudiano de leitura. Contudo, a primeira formalização escrita de concepções acerca de obras literárias – ou simplesmente “poesia” – foi *A poética* de Aristóteles, talvez a obra mais influente da história da especulação literária.

Escrita por um filósofo, *A poética* seguia o modelo platônico de racionalização do conhecimento, o que seria uma constante a partir daí entre aqueles que se propuseram a falar de poesia, especialmente quando seus textos assumiam a forma de um *tratado*. Gênero cultivado em filosofia desde Aristóteles, o tratado, assim como o ensaio, é expositivo, mas enquanto a natureza do ensaio tende ao recorte, se negando a abarcar o todo, a natureza do tratado orienta-o à totalidade.¹⁵ O gênero será utilizado para se falar sobre interpretação de textos por Horácio (65 a.C – 8 d.C) e sua *Ars poetica*; pelo grego Longino (Século I) e seu tratado sobre o sublime (*Peri hypsous*); pelo latino Quintiliano (35-100) e seu tratado de retórica, *Instituições Oratórias*; pelo neoplatônico Plotino (204-270) e seu tratado das *Enéadas*¹⁶; por Santo Agostinho (354-430) com *A doutrina cristã*; pelo teólogo Hugo de São Vítor (1097-1141) e seu tratado sobre a *leitura*, *Didascalicon*; pelo estudioso rabínico Moisés Maimonides (1135-1204) e seu *Guia dos perplexos*; pelo gramático Geoffrey de Vinsauf (Século XII) e seu tratado *Poetria Nova*, entre muitos outros.

Na Idade Média, algumas mudanças ocorreram na forma de produzir conhecimento sobre a interpretação de textos. Em primeiro lugar, a filosofia passou a ser praticada quase que exclusivamente dentro dessa nova instituição conhecida como Universidade, um movimento que será feito também pela Crítica Literária no

¹³ Cf. O primeiro capítulo de *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental* (1946), de Erich Auerbach.

¹⁴ Cf. O diálogo *Ion* de Platão.

¹⁵ Cf. *Os gêneros literários: seus fundamentos metafísicos* (1991), de Olavo de Carvalho.

¹⁶ Cf. especialmente o oitavo tratado da quinta *Enéada*, sobre a beleza intelectual.

século XX, como demonstrarei adiante. Segundo, com o advento da Escolástica, um novo gênero conhecido como *suma* passa a ser cultivado. Por fim, as mudanças na forma de estudar propiciadas pelo trabalho dos monges – para quem a conservação do escrito e armazenamento de conhecimento eram uma prática com um fim em si próprias – e, em seguida, da Escolástica, por estabelecerem o escrito como o objeto sobre o qual se debruçar para realizarem o seu ofício – geraram uma prática de leitura que é medular na formação do que Wellek chamou de Crítica moderna, pois criou uma das atribuições do crítico. A prática de leitura a qual me refiro é a leitura silenciosa.

Segundo Cavallo & Chartier (1998), diferentemente do que dita o senso comum, a invenção da imprensa não pode ser considerada uma revolução nas práticas de leitura por não ter alterado o formato do livro, tendo apenas conferido acesso ao livro por parte de um número maior de pessoas. Segundo os autores, duas foram as revoluções da leitura. Tais revoluções apontadas por Cavallo e Chartier serão igualmente fundamentais para entender quem é o crítico literário moderno, quais são suas capacidades e atribuições, e como é possível a ele exercer o seu ofício.

A primeira delas foi o surgimento de uma prática de leitura até então absolutamente incomum: a leitura silenciosa:

Ela se enraíza, sem dúvida, mais profundamente na mutação que transforma, nos séculos XII e XIII, a própria função do escrito, quando, ao modelo monástico da escrita que confere ao escrito uma tarefa de conservação e de memória largamente dissociada de qualquer leitura, sucede o modelo escolástico da escrita que faz do livro ao mesmo tempo o objeto e instrumento de trabalho do intelectual. Seja qual for a sua origem, a oposição entre leitura necessariamente oralizada e leitura possivelmente silenciosa marca uma divisão capital. A leitura silenciosa, de fato, instaura uma relação com o escrito que pode ser mais livre, mais secreta, totalmente interior (CAVALLO & CHARTIER, 1998, p. 27-8).

Às palavras de Cavallo e Chartier, gostaria de justapor as de Saenger sobre a mesma questão, num ensaio que escreveu sobre as práticas de leitura no fim da Idade Média:

Do ponto de vista psicológico, a leitura silenciosa era muito estimulante para o leitor, visto que permitia manter a fonte de sua curiosidade sob seu controle pessoal por completo, no mundo ainda muito oral do século IX; se fossem heréticas as especulações

intelectuais de alguém, estariam elas sujeitas ao controle e à correção de seus pares em todas as etapas da obra, desde a formulação e publicação até sua recepção pelo leitor. Para todos os efeitos, o ditado e a leitura pública fortaleciam a ortodoxia teológica e filosófica. No século XI, a heresia começou a ser associada à especulação e curiosidade intelectuais solitárias (SAENGER, 1998, p. 162).

Assim, pelo que foi dito, é possível identificar, em primeiro lugar, um acúmulo descomprometido de material escrito por parte dos escolásticos, prática herdada dos monges, antes da existência da Universidade. Em seguida, com todo esse material à disposição, os intelectuais medievais principiaram uma prática de estudo independente da ortodoxia teológica, o que só foi possível por meio da prática da leitura silenciosa e íntima. Essa prática conseguiu aprimorar sobremaneira aquilo que era conhecido na Grécia Antiga como *dierchomai*, uma forma de leitura atenta, que “percorre” o texto em cada detalhe. A leitura silenciosa associada ao compromisso intelectual do qual dependia a salvação da alma dos escolásticos – segundo o que eles acreditavam – foi essencial para a formação do crítico como aquele leitor profundo, intenso, que nada deixa passar, que pode falar sobre uma determinada obra canônica – seja do cânone religioso, seja do cânone secular – com uma propriedade outorgada a ele por seu compromisso com a verdade, por seu ambiente independente, o ambiente universitário, uma independência que era garantida principalmente pela relação íntima do estudioso com o material escrito que estava à sua disposição. Ademais, o intelectual pode, assim, realizar especulações que em público seriam consideradas heréticas. Consigo, o intelectual escolástico, protótipo do crítico moderno, recebeu em seu contexto o direito íntimo de desafiar a autoridade, a ortodoxia, as leis vigentes. Esse direito foi introjetado na prática intelectual a ponto de tornar-se inerente a ela, fazendo da Crítica, posteriormente, uma atividade, por definição, de desafio, de inconformidade com o *status quo*, de quebra de paradigmas:

(...) a Crítica deve se considerar como algo que aprimora a vida, sendo constitucionalmente oposta a toda forma de tirania, dominação e abuso; entre os seus objetivos sociais está o procedimento não-coercitivo do conhecimento em prol dos interesses da liberdade humana (SAID, op. cit., p. 29).

Sem dúvida, essas características da prática intelectual não poderiam ser desenvolvidas num ambiente de leituras exclusivamente orais como se dava

anteriormente, tampouco seria possível sem o compromisso divino assumido por esses intelectuais, como São Tomás de Aquino e sua *Suma teológica* – que trata, entre outras coisas, da leitura das *Escrituras* – um compromisso emulado por muitos críticos e poetas modernos do Romantismo, por exemplo, o filólogo alemão Friedrich Schleiermacher (1768-1834), fundador da hermenêutica secular, cujo modelo de interpretação almeja a busca do gênio autoral – um todo composto da linguagem e contexto social do autor, assim como da psicologia e propósito – portador da verdade acerca do texto¹⁷.

A outra revolução da leitura, segundo Cavallo e Chartier, ocorreria no século XVIII – exatamente o ponto de partida da obra de Wellek – quando se dá a Revolução Industrial, o que faz com que a fabricação do impresso alcance larguíssima escala. Nesse momento, o protestantismo já propiciara a circulação das *Escrituras* em larga escala, seguida de um clamor iluminista pela secularização que insuflou a produção de textos de diversa espécie. A grande mudança que semeou características novas e fundamentais no estudioso do literário foi a ampliação do repertório, pois cada vez mais novos títulos eram publicados. Enquanto a leitura silenciosa proporcionou a possibilidade de uma leitura intensiva dos escritos existentes, a industrialização da fabricação do escrito proporcionou uma leitura extensiva:

O leitor “intensivo” era confrontado a um *corpus* limitado e fechado de livros, lidos e relidos, memorizados e recitados, compreendidos e decorados, transmitidos de geração a geração. Os textos religiosos, e em primeiro lugar a Bíblia em terra reformada, eram os objetos privilegiados dessa leitura fortemente marcada pela sacralidade e pela autoridade. O leitor “extensivo”, o da *Lesewut*, da “obsessão de ler”, que se apodera da Alemanha no tempo de Goethe, é um leitor completamente diferente: consome impressos numerosos, diferentes, efêmeros; ele os lê com rapidez e avidez; submete-os a um olhar crítico que não subtrai mais nenhum domínio à dúvida metódica. Uma relação com o escrito, comunitária e respeitosa, feita de reverência e de obediência, daria assim lugar a uma leitura livre, desenvolta, irreverente (CAVALLO & CHARTIER, 1998, p. 28).

À leitura concentrada e devota de poucos textos sucedeu uma leitura ampla, abrangente, atenta e atualizada, uma mudança que cada vez mais demandava do crítico uma atenção maior em relação à sua contemporaneidade, em oposição à orientação ao passado do escolástico medieval e mesmo do classicista. Autores que

¹⁷ Cf. *Hermenêutica: arte e técnica da interpretação*, de Friedrich Schleiermacher.

antes eram discutidos como se fossem contemporâneos, como Homero e Horácio, cederiam lugar aos verdadeiros contemporâneos, que estão escrevendo e sendo publicados *hic et nunc*. Não apenas a profundidade e agudeza de espírito são então pré-requisitos de um crítico literário, mas também o conhecimento de uma ampla gama de textos, os quais estão sujeitos não só ao escrutínio imanente, mas também à intensa comparação. Com isso, cada vez mais é possível criar hierarquias e listas de inclusão e exclusão, como o *Lives of the Most Eminent English Poets* (1779-81) de Samuel Johnson, obra em que o crítico comenta a vida e a obra de muitos poetas do século XVIII, entre outros. Uma das ramificações dos Estudos Literários mais cultuada em solo nacional hoje, a Literatura Comparada, não poderia existir sem essa revolução da leitura, e o crítico literário seria de perfil completamente diferente, talvez um intelectual no modelo jesuítico da Contrarreforma.

Dentro dessa nova realidade, de infinidade de textos e ao mesmo tempo diante da tarefa árdua de realizar um exame profundo de cada um desses textos, o crítico não mais pode pretender a totalidade, tendo que abrir mão de gêneros textuais como o tratado e a suma. Assim, retorno à questão do ensaio, deixada em suspenso anteriormente.

1.2.2 O Ensaio

A necessidade leva o crítico literário moderno a adotar essa forma relativamente nova, curta, investigativa, radicalmente cética – a qual desde então tem sido a forma tradicional de se fazer Crítica –, conseqüentemente abdicando da organização e descrição de todas as partes que compõem o todo, a segunda característica da racionalização da opinião verdadeira que se transformaria em conhecimento, segundo Sócrates/Platão. Isso porque, por definição, o ensaio é uma forma incompleta, fragmentária. Suas pretensões envolvem a identificação das partes, mas nunca aspiram à totalidade. Segundo o marxista György Lukács, o ensaio é um processo incompleto e preparatório em direção ao juízo e à avaliação¹⁸. Outro marxista, Theodor W. Adorno, delineou e apresentou de maneira primorosa as características do ensaio, em texto chamado “O ensaio como forma”.

¹⁸ Cf. O primeiro capítulo de *Die Seele und die Formen* (A alma e a forma), de György Lukács.

Em primeiro lugar, para Adorno, o ensaio é um gênero livre para invadir qualquer território, mas que, ao mesmo tempo, admite que os territórios já estão mapeados, embora sem nenhum remorso:

O ensaio (...) não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito. Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. (ADORNO, 2003, p. 16)

Portanto, segundo Adorno, o ensaio se mostra extremamente compatível com a atividade crítica, pois compartilha com ela a condição de derivado.

Quanto à extensão, o ensaio não é uma forma fixa, não tendo exatamente delimitado o seu início, seu desenvolvimento e seu fim. Assim, ele transcende aquilo que pedagogicamente conhecemos como “dissertação”, pois foge de uma organização fechada, usufruindo de uma liberdade que para a Crítica Literária é fundamental, na medida em que seu objeto, o texto literário, mesmo não sendo infinito, dificilmente teria um de seus elementos sujeito ao esgotamento por parte de um texto curto. Na verdade, no próprio ato de recuperar o que já foi dito sobre determinado texto, o ensaísta deve fazer uma escolha pela parte em detrimento de qualquer pretensão ao todo, pois em casos como os de autores de fortuna crítica muito extensa – por vezes milenar – não há outra saída: “Ele [o ensaio] não começa com Adão e Eva, mas com aquilo sobre o que deseja falar, diz o que a respeito lhe ocorre e termina onde sente ter chegado ao fim, não onde nada mais resta a dizer (...)” (Ibid., p. 17).

Um modelo de ciência para a Crítica Literária sem as liberdades ensaísticas produziria gêneros engessados que, ao lidarem com os assuntos, não estariam aptos a satisfazerem suas exigências. Isso porque, hoje, mesmo a Crítica Literária não está presa à imanência do texto, podendo criar assuntos para tratar, normalmente relacionados ao texto. Elege-se um conceito superior, ou um assunto novo. A totalidade pode ser insinuada, apesar de nunca ser alcançada. Essa é a grande originalidade do ensaísta, estabelecer relações aparentemente insólitas entre dados da realidade os quais, para serem abordados em conjunto, necessitam de uma forma que fuja dos padrões científicos tratadistas e didáticos, do contrário “(...) a reflexão sobre as coisas do espírito torna-se privilégio dos desprovidos de espírito” (Ibid., p. 19).

“O ensaio, porém, não quer procurar o eterno no transitório, nem destilá-lo a partir deste, mas sim eternizar o transitório” (Ibid., p. 27). E o que poderia ser mais transitório do que as impressões de leitura que um determinado sujeito – o próprio crítico – faz de um texto literário? Ou as relações estabelecidas no momento da leitura, as quais, por meio de grande autoconsciência, se tornam potencialmente matéria de especulação crítica, portanto ensaística? O ensaio, segundo Adorno, elege necessariamente a experiência intelectual como objeto, mas essa experiência não será imitada irrefletidamente, pelo contrário. É por meio da organização textual ensaística que o crítico usufrui de liberdade e transforma sua experiência intelectual em conhecimento.

A liberdade que o ensaio proporciona é essencial para que a memória da experiência intelectual, fruto do contato com o literário, não se perca, algo que pode ocorrer se um método das ciências tradicionais for adotado, e as linhas operacionais desse método apararem as arestas do processo, destituindo-o de “excessos” que prejudiquem ou descaracterizem o próprio método.

O ensaio, do mesmo modo, se recusa a ser didático. Assim, a exposição exaustiva de conceitos não é bem-vinda, pois “na verdade, todos os conceitos já estão implicitamente concretizados pela linguagem em que se encontram” (Ibid., p. 29). O gênero, então, para Adorno, deve carregar em si o traço da complexidade.

Para Adorno, a complexidade ensaística é bem-vinda na medida em que expõe o leitor ao mais complexo – fazendo o contrário da 3ª regra da ciência de Descartes, segundo a qual, deve-se partir sempre do mais simples em direção ao mais complexo¹⁹ – forçando-o a sair da zona de conforto do inteligível. Tal metodologia está sujeita a críticas de não-cientificismo, mas

As retumbantes denúncias científicas contra o excesso de sutileza não se dirigem, na verdade, ao método presunçoso e indigno de confiança, mas ao caráter desconcertante da coisa, que este deixa transparecer (Ibid., p. 33)

É, então, a própria natureza do assunto tratado que constrangeria aqueles que, para Adorno, são “destituídos de espírito”, os acusadores da falta de continuidade e completude de um ensaio. A constatação da dificuldade do ensaio diz respeito mais à dificuldade de lidar com o assunto tratado pelo ensaio do que à forma como o ensaísta resolveu tratá-lo. Ademais, a descontinuidade, para Adorno,

¹⁹ Cf. a parte 2 de *O discurso sobre o método*, de René Descartes.

é traço mandatório do ensaio, em vista do fato de que é a experiência intelectual que carece, por definição, de continuidade. “A exigência de continuidade na condução do pensamento tende a prejudicar a coerência do objeto, sua harmonia própria” (Ibid., p. 34). Mais ousadamente, o teórico alemão afirma que o ensaio é uma forma que, ao ser cultivada, dispensa elaboração prévia, pois ela própria faz parte da experiência intelectual que gerou o assunto do mesmo ensaio. Para ele, “Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando (...)” (Ibid., p. 35). Concluindo, em uníssono textual com Lukács e Said, Adorno afirma: “O ensaio continua sendo o que foi desde o início, a forma crítica *par excellence* (...)” (Ibid., p. 38).

Apenas um traço do gênero ensaio rastreado por Adorno não vai ao encontro daquilo que desde muito tempo penso sobre a atitude crítica moderna. Afirma ele, em determinado momento, que “a descontinuidade é essencial ao ensaio, seu assunto é sempre um conflito em suspenso” (Ibid., p. 35). Contudo, em outro momento diz que o ensaio está historicamente relacionado com a retórica.

Acredito, de fato, que o ensaio carregue em si constantemente forças em conflito, mas diferentemente do que pensa Adorno, não vejo o modelo retórico – do qual faz parte o ideal da capacidade da linguagem de conduzir ao convencimento – relacionado ao ensaio, exceto no âmbito da Crítica desconstrucionista. O ensaio emula, na verdade, o diálogo platônico, ou a *maieutica*, método pelo qual Sócrates acreditava que pudesse extrair conhecimentos verdadeiros, num jogo de questionamentos que levasse a confrontar e desafiar opiniões pré-estabelecidas sobre determinado tema. Em outras palavras, o ensaio é um gênero mais heurístico que retórico, ou seja, mais direcionado à descoberta que ao convencimento. O mais comum era a prática terminar em um impasse, sem que uma verdade absoluta e inquestionável pudesse ser gerada (a própria palavra *maieutica* possui significado relacionado à geração biológica) como foi o caso do diálogo mencionado acima, *Teeteto*. Mesmo assim, o enriquecimento intelectual por meio do método era evidente.

Espero ter demonstrado que o modelo tratadista aristotélico foi cultivado por séculos, até o advento da Crítica moderna. Com os eventos apresentados acima, a adoção do ensaio levou ao retorno ao diálogo platônico – embora não explicitamente – por três motivos: em primeiro lugar, pela presença das forças conflitantes mencionadas por Adorno. O ensaio é predominantemente dialógico, e o bom

ensaísta expõe sucessivamente argumentos contrários que geram tensão; em segundo lugar, o predomínio da inconcretude, ou o não esgotamento da questão abordada. Assim, como no caso dos diálogos platônicos, as questões discutidas num ensaio, por serem em muitos casos de extrema complexidade, não estavam sujeitas a uma conclusão unânime, o que gerava o impasse. Num ensaio, o assunto sempre se mostra passível de especulações futuras, o “pano pra manga” é sempre bem longo; por fim, o diálogo, como uma experiência textual espontânea, é emulado pelo ensaio, cujo autor, segundo Adorno, “compõe experimentando”.

1.2.3 Uma tentativa de definir o literário, ou um passo em direção ao paredão

Considerado a concepção de “conhecimento” exposta acima, pode parecer que parte da tarefa de definição acerca do que quer que seja Crítica Literária possa ter chegado à metade do caminho. Não é absolutamente o caso quando o outro elemento da equação parece tão problemático. É provável que uma unanimidade seja alcançada jamais no que diz respeito ao que é o “literário”. A dificuldade de definição está posta, o que não é motivo para a completa isenção de tentativa. Harold Bloom cita, em seu livro *Onde encontrar a sabedoria?*, um aforismo do rabino Tarphon, que acredito deva ser levado em conta quando tratamos dessa questão: “Não sois obrigado a concluir a obra, mas tampouco estais livre para desistir dela” (TARPHON apud BLOOM, 2005, p. 18). Na mesma direção, afirma FOKKEMA:

O cepticismo acerca da possibilidade de alguma vez descobrirmos a <<verdade>> não deverá impedir-nos de procurar hipóteses válidas, seja qual for o grau de incerteza que as tinja. (427) (...) O papel que o conhecimento dos textos literários e da comunicação literária desempenha na crítica e no ensino – apresentando-se de maneira a poder ser isolado dos juízos de valor e dos objetivos educacionais – pode tornar-se naturalmente objecto de verificação (FOKKEMA, 1995, p. 427).

Acredito que, para o estudioso da literatura, não haja espaço para mitificação segundo o qual a literatura é como um Deus ou uma entidade superior à existência, cuja essência não possa ou não deva ser perscrutada. Muitos estudiosos de diversos campos do saber, principalmente quando lidam com Artes, acabam por cair na mesma armadilha. Segue um comentário acerca da mesma questão, mas no que diz respeito ao teatro:

Encontramos por vezes, entre os profissionais do teatro, a convicção de que a arte teatral não é passível de ser estudada, de que apenas se podem adivinhar algumas das suas leis e de que a intuição do actor ou do encenador substitui com vantagem toda e qualquer teoria. De entre as disciplinas artísticas, e em particular as artes do espetáculo, nenhuma foi mais mitificada que o teatro, de forma que a abordagem teórica ou científica passa muitas vezes por sacrilégio (PAVIS, 1995, p. 12-67).

O que foi dito acima poderia muito bem ser aplicado aos Estudos Literários. Gostaria profundamente de evitar fugir completamente da questão, ou mesmo recorrer à rotina neopragmática, segundo a qual o que é literatura é definido coletivamente:

Nestas condições, poderíamos concluir que a literatura não é senão aquilo que uma dada sociedade trata como literatura: isto é, o conjunto de textos que os árbitros da cultura – os professores, os escritores, os críticos, os académicos – reconhecem como pertencendo à literatura. Tal conclusão está longe de ser satisfatória (...) (CULLER, 1995, p. 46).

Nesse sentido, continua Culler, a literatura seria algo semelhante a uma erva daninha, uma categoria vegetal que não possui definição específica, sendo simplesmente um tipo de planta indesejável que cresceria em meio a outras plantas. Assim, potencialmente, qualquer tipo de planta poderia ser considerada uma erva daninha. Do mesmo modo, a literatura seria definida por um coletivo de acordo com as considerações e preceitos desse coletivo.

Se a literatura fosse uma categoria deste tipo, a literariedade não poderia ser objecto de uma análise teórica, mas apenas objecto de uma pesquisa histórica que procurasse tornar explícitos os critérios utilizados pelos diferentes grupos que se interessam pela literatura (Ibid., loc. cit.).

Além da definição ser insatisfatória, como afirma Culler, também é extremamente perigosa, pois tende a engessar o pensamento e travar a Crítica, destituindo-a de todas as suas potencialidades de questionamento do próprio coletivo por parte do individual. Não só isso, como o perigo da nublagem mental coletiva pode ser extremamente nociva ao ambiente intelectual que as gera²⁰.

Obviamente, a “literatura” e a “literariedade” ou o “literário”, são objetos diferentes. A literatura, enquanto um sistema de obras que circulam de acordo com

²⁰ Cf. *O imbecil coletivo: atualidades inculturais brasileiras* (1996), de Olavo de Carvalho.

instâncias legitimadoras, é algo determinado coletivamente. Não por decreto, mas sim por influências das mais diversas, principalmente de ordem histórica, social e estética, sendo, portanto, organicamente delimitada. Nesse sentido, não é possível definir literatura em âmbito universal – o sistema literário – ou a “literatura” – do Brasil no século XXI difere absolutamente do sistema literário da Índia no século X. A investigação acerca desses fenômenos é predominantemente histórica.

Quando a “literariedade” é abordada, as questões são de ordem diversa. Em primeiro lugar, porque para definir os traços da literariedade é preciso definir um *corpus* que apresente, mediante análise, os traços em comum que diferencie os textos uns dos outros, textos não necessariamente circunscritos num único sistema literário, em sua origem, mas que no tempo presente do exame façam parte do sistema literário do qual faz parte também aquele que realizará o exame, ou seja, é necessário um recorte tempo-espaçial dos entornos daquele que fará as perguntas, pois é o sistema literário em que está inserido, herdeiro, seletor e diluidor de outros sistemas, o provedor de respostas. Portanto, do *corpus* escolhido devem necessariamente fazer parte os textos que estão disponíveis, quer tenham circulado ou não num sistema literário anterior ou de outro lugar.

Pois, se assumirmos (...) que os textos formam aquilo que Foucault chama de fatos arquivais, o arquivo sendo definido como a presença social discursiva do texto no mundo, então a crítica também é outro aspecto do presente. Em outras palavras, em vez de ser definida por um passado silencioso, controlada por esse passado para falar no presente, a crítica, não menos que outro texto, é o presente no curso de sua articulação, seu conflito por definição (SAID, op. cit., p. 51).

A investigação, contudo, desses textos que estão disponíveis, é constituída por esforços individuais, cujos resultados podem ou não ser acatados pela coletividade. É possível chegar a duas conclusões, portanto, sobre traços da literatura, as quais são aparentemente metafísicas, mas que são, pelo contrário, extremamente empíricas: a literatura é o discurso do possível; assim como a literatura é o conjunto de discursos futuros.

O primeiro aspecto foi identificado por Aristóteles em sua *Poética* e em sua *Retórica*. Na *Retórica*, jaz uma definição de “discurso” largamente repetido: uma performance verbal detentora de um conteúdo, emitida por alguém, e ouvida por alguém, ou, autor, obra e leitor. Na *Poética*, Aristóteles define a poesia como aquilo que trata do possível, e não necessariamente do real. A definição é logicamente

irrefutável, pois mesmo se a literatura tratar do real, obviamente, por ser real, também é possível, enquanto o impossível, o contrário do possível, é uma categoria exclusivamente do pensamento e necessariamente hiperbólica, sem correspondente lógico tanto na realidade empírica quanto na realidade dos discursos, o que quer dizer que, ao mesmo tempo em que algo é abordado pela literatura – em qualquer gênero –, automaticamente se torna possível, mesmo o nada, como ocorre com o *Nouveau Roman* francês. Em outras palavras, dizendo exatamente o oposto do que diz Nietzsche, quando algo é dito, automaticamente toma vida, se tornando possível exatamente por meio da performance linguística atualizada pela imaginação.

Ao manipular e criar discursos possíveis, ou seja, ainda não existentes, a literatura cria uma nova gama de performances linguísticas que podem vir à tona, passando da possibilidade à realidade. Todo discurso literário representa o futuro – algo que pode ser chamado de originalidade – na medida em que profetiza uma forma nova de expressão. A arte pós-moderna, por exemplo, explora o futuro da manipulação do eixo-sintagmático, dispondo seleções pré-existentes numa organização não existente até então. Nesse sentido, a pós-modernidade tem muito em comum com o neoclassicismo. A diferença é que o neoclassicismo organizava novos significantes em estruturas dadas, de modo a recuperar o mesmo significado. O pós-modernismo trabalha com os mesmos significantes em estruturas novas, de modo a obter novos significados²¹, sendo a obsessão pela obtenção de novos significados presente na literatura desde o Romantismo.

Novos gêneros, novas expressões e novos discursos do passado se tornam moeda corrente no presente. Hoje, amor é fogo que arde e não se vê, o poeta é um fingidor, existem olhos de ressaca, é certo como um com um são dois que existem mais mistérios entre o céu e a terra do que imagina nossa vã filosofia, moinhos são muito parecidos com gigantes, e o vale da sombra e da morte é o lugar pior possível a se estar, até pior que o oitavo círculo do inferno, e se perguntarmos por que não o nono, é porque Dante já “previu” que faríamos essa pergunta. Em suma, a literatura é conjunto de discursos futuros porque a sua perenidade depende das instâncias

²¹ Como exemplos, consideremos os poemas bucólicos de Alexander Pope (1688-1744), poeta neoclássico inglês, que tratava dos mesmos assuntos que Horácio, utilizando o mesmo subgênero da lírica; em contrapartida, o escritor norte-americano pós-moderno John Barth (1930), em seu romance *Chimera* (1972), recorta três narrativas míticas conhecidas, as justapõe de maneira idiossincrática, acrescentando elementos próprios, de modo a gerar os mais curiosos sentidos.

legitimadoras do sistema literário, e a distância temporal que separa o texto em seu contexto de produção do momento da leitura pelo crítico é sinônimo de futuro.

Dentre os resultados dos exames individuais das obras do sistema literário sincrônico em busca dos traços da literariedade, o mais célebre é aquele empreendido por Roman Jakobson, em sua clássica exposição acerca das funções de linguagem, entre elas a *função poética*, traço diferenciador de um texto literário²². Mais do que na definição do literário, contudo, as funções de linguagem são fundamentais para a diferenciação dos gêneros literários. Assim, mesmo que em um poema de William Wordsworth predomine sobremaneira a *função emotiva*, em um discurso de Cícero predomine a *função conativa*, em uma peça de Eugène Ionesco predomine a *função fática*, em um romance de Machado de Assis predomine a *função metalinguística*, em um poema de Paul Verlaine predomine a *função poética*, e em um romance de Eça de Queirós predomine a *função referencial*, nenhuma dessas categorias textuais pode ser considerada mais literária que quaisquer outras categorias literárias.

René Wellek e Austin Warren, por sua vez, em *Teoria da Literatura*, elencam as possibilidades de traços característicos do literário: “(...) a organização, a expressão pessoal, a realização e a exploração do meio de comunicação, a ausência de objetivo prático e, evidentemente, a ficcionalidade (...). Nenhum é satisfatório por si próprio”, podendo concluir apenas que a literatura é “uma organização altamente complexa (...)” (WELLEK & WARREN, 1962, p. 34). Não apenas Wellek, mas muitos que se propuseram a definir o literário ou se recusaram a fazê-lo ou admitiram a impossibilidade da tarefa.²³

Entre as tentativas de definição do literário, ou a literariedade, que vão além aquela de Jakobson e Wellek, a que julgo mais satisfatória é a realizada por Jonathan Culler, num singelo ensaio chamado “A literariedade”²⁴, o qual faz parte de um volume francês de ensaios sobre questões de Teoria Literária, sem edição brasileira²⁵.

Para Culler:

²² Cf. *Linguística e poética*, de Roman Jakobson.

²³ Dois exemplos mais recentes, além da famosa abertura do livro de Terry Eagleton (2006), que começam e terminam em impasse são: “Afinal, o que é literatura?”, de Zappone e Wielewicksi, em BONNICI & ZOLIN (2009); e “Literatura”, de Jorge Wanderley, em JOBIM (1992).

²⁴ O ensaio é uma síntese das proposições sobre literariedade contida no livro de Culler *Structuralist poetics: Struturalism, Linguistic and the Study of Literature* (1975)

²⁵ O livro, contudo, possui uma edição portuguesa, a qual foi consultada por mim.

A questão da literariedade serve, portanto, para centrar as atenções nas estruturas que seriam essenciais às obras literárias e, pelo contrário, não essenciais em obras de outra natureza. Estudar um texto como texto literário, em lugar de se servir dele como documento biográfico ou histórico, ou mesmo como declaração filosófica é, para o analista, concentrar sua atenção no uso de determinadas estratégias verbais (CULLER, 1995, p. 48).

As estruturas do texto literário, assim, atuam em três níveis:

1º Relação entre forma e conteúdo, cujo resultado seria o “efeito literário propriamente dito – [o qual] consiste em fazer funcionar o poder da linguagem para gerar o pensamento” (CULLER, 1995, p. 52). Tal relação é um dos maiores motivos de discussão acerca do literário, tendo tanto críticos como György Lukács atribuindo todo o valor de uma obra literária ao conteúdo, como críticos como Cleanth Brooks atribuindo todo o valor à forma. Um dado essencial dessa discussão é simplesmente a existência da relação, a forma não sendo simplesmente uma forma como qualquer outra de veiculação do conteúdo, e o conteúdo não sendo simplesmente o pretexto, como qualquer outro, para a apresentação da forma. A relação não necessariamente precisa ser coerente, podendo muito bem apresentar tensão. Tomemos como exemplo o poema de João Cabral de Melo Neto, “Tecendo a manhã” (MELO NETO, 2007, p. 319), um poema em que a relação entre forma e conteúdo é evidente:

1

Um galo sozinho não tece uma manhã:
 ele precisará sempre de outros galos.
 De um que apanhe esse grito que ele
 e o lance a outro; de um outro galo
 que apanhe o grito de um galo antes
 e o lance a outro; e de outros galos
 que com muitos outros galos se cruzem
 os fios de sol de seus gritos de galo,
 para que a manhã, desde uma teia tênue,
 se vá tecendo, entre todos os galos.

2

E se encorpando em tela, entre todos,
 se erguendo tenda, onde entrem todos,
 se entretendendo para todos, no toldo
 (a manhã) que plana livre de armação.
 A manhã, toldo de um tecido tão aéreo
 que, tecido, se eleva por si: luz balão.

A sinestésica imagem dos gritos de galo que são ao mesmo tempo raios de luz é parte de uma metáfora em que os raios de luz são linhas a serem tecidas. Assim, os galos, ao cantarem são ao mesmo tempo artesãos, trabalhando em conjunto num ofício – a tecelagem – de modo que consigam fabricar um balão luminoso e metonímico, o sol, parte fundamental daquilo que chamamos de manhã, que vai se formando quanto mais galos contribuem para sua fabricação e quanto mais o tempo da aurora se aproxima. Como cada galo só pode lançar um fio de luz, precisará de outros galos para que seja possível a obtenção do tecido. A sinestesia permite que a metáfora da tecelagem funcione, na medida em que as linhas de luz possam alcançar outros galos, especialmente localizados de modo que uma linha reta não possa partir de um e chegar ao outro, exceto se for também sonoridade, fenômeno espacialmente mais livre. Assim, os cantares dos galos em forma de luz se encontram, criando aos poucos o tecido, de maneira que raios de luz passem através uns dos outros, criando a tessitura necessária para a composição material do balão. Quando se dá o momento do nascer do sol, os tecidos de luz se desprendem dos tecelões – os galos param de cantar – e o sol, de tenda, quando ainda estava conectado à terra, passa a balão, livre e autossuficiente, numa descrição mitológica de um dos temas mais tratados pela lírica ocidental, o nascer do dia.

Tanto o processo inicial e discreto do grito de galo primordial ao qual se juntam, pouco a pouco, outros gritos de galo, reiniciando, assim, a melodia madrigal, cada momento em harmonia diversa, interrompida e modificada pelo galo tecelão mais recentemente chegado ao trabalho, como o momento posterior, em que a tessitura do tecido solar vai tomando forma, apresentando raios de luz cortados transversalmente por outros raios de luz, ganham nuances diversificadas pelos aspectos formais empregados por João Cabral. As interrupções sintáticas bruscas e os *enjambements* da primeira parte – muito ao gosto do estilo cabralino e seu apreço pela dureza formal dos versos – marca de versos incompletos, confluem com a interrupção e reinício da melodia dos galos, estabelecendo relação de coerência entre forma e conteúdo. O mesmo ocorre na segunda parte, cheia de encontros consonantais, principalmente com a letra erre, que atravancam a sonoridade do poema, em uma emulação do processo de entrecruzamento de fios de luz, que são ao mesmo tempo canto, agora, numa fusão caótica de linhas harmônicas diferentes.

Enquanto na primeira parte, os tons se sucediam uns aos outros, na segunda, se sobrepõem.

2º Suposição da obra de arte no seu conjunto: “a convenção segundo a qual a obra literária deve ser um todo orgânico, cabendo, por conseguinte, à interpretação procurar e demonstrar essa unidade (...). As convenções da literariedade incitam os leitores a conferir uma totalidade formal a este texto e a atribuir um significado às ‘ausências’ que nele se revelem” (CULLER, op. cit., p. 53). Aqui consta uma ampliação do conceito de *estranhamento*, do Formalismo Russo²⁶. Não somente os trechos carregados de elementos estranhos, mas também até mesmo os mais aparentemente familiares demandariam uma interferência do leitor para que houvesse um vislumbre do todo orgânico. Segue um fragmento como exemplo, retirado do romance *Os irmãos Karamazovi* (1879), de Fiódor Dostoiévski:

Queria somente dizer-lhe isto, de qualquer modo: quando reclamarem de seu pai esses 4500 rublos que lhe faltam, em vez de passar em julgamento na sua idade e ser degradado, mande-me sua irmã secretamente; acabo de receber dinheiro, remeter-lhe-ei a soma e ninguém ficará sabendo de nada (DOSTOIÉVSKI, 1995, p. 97).

O fragmento é retirado de um capítulo em que o irmão mais velho, Dmitri, relata ao seu irmão mais novo, Aliócha, pecados que havia cometido enquanto contador de um importante militar. Sendo frequentemente desprezado pela filha mais velha do sujeito, Catarina, mas tendo contato próximo com mais nova, Agáfia, Dmitri, em momento financeiro delicado do pai delas, resolve propor algo tanto como vingança como quanto satisfação de sua natureza extremamente sexualizada. Dostoiévski, no fragmento citado, não utiliza sequer uma palavra que se refira a sexo, ainda assim, por meio de um processo de complementação mental do fragmento, o leitor com alguma atenção conclui que Dmitri estava destruindo sua relação com Agáfia – modo destrutivo típico de alguns dos personagens de Dostoiévski, como o Homem do Subsolo – ao propor que sua irmã se prostituísse, fazendo sexo com ele e recebendo o dinheiro que salvaria seu pai da vergonha.

²⁶ Cf. “A arte como procedimento”, de Viktor Chklovski.

3º “A obra significa fortemente por referência ao contexto literário”: na sua relação com os processos e as convenções, com os gêneros literários, com os “códigos e modelos através dos quais a literatura permite aos leitores que interpretem o mundo” (CULLER, op.cit., p. 54). Ao mesmo tempo, esse critério abarca, entre outros, o conceito de *mimese*, *intertextualidade*, e *tradição*. Tendo em mente, ainda, o poema de João Cabral de Melo Neto comentado acima, é possível perceber a presença de forte significado em referência ao contexto literário, tanto nele como no poema que segue, “Poem 113” (DICKINSON, 1961, p. 54) da poetisa norte-americana Emily Dickinson:

Our share of night to bear,
Our share of morning,
Our blank in bliss to fill,
Our blank in scorning.

Here a star, and there a star,
Some lose their way.
Here a mist, and there a mist,
Afterwards—day!²⁷

Tanto João Cabral de Melo Neto como Emily Dickinson trabalham um tema considerado universal – o dia que o sol parar de nascer podemos pensar o contrário – cada um a sua maneira. Enquanto João Cabral lança mão de ricas imagens de modo a descrever visual e miticamente o nascer do sol, acompanhando o processo em detalhes, em Emily Dickinson, o implacável nascer do sol surge em momento de introspecção, sem que a passagem da escuridão para a luz seja percebida. Uma angústia interior contemplada pela poetisa acaba por fazer com que perca de vista qualquer significação dos processos naturais que antecedem a manhã, sendo o desaparecimento gradual das estrelas considerado mera contingência. O desprezo, a noite – inescapável como a existência – sendo um momento a ser suportado, enquanto o vazio, aparentemente existencial, se torna ambíguo por poder ser preenchido com “deleite” (Bliss). “Bliss” é uma palavra extremamente ambígua por poder significar desde o prazer espiritual até o prazer carnal. O poema, portanto, assim como o fragmento de Dostoiévski, gera uma insinuação de sensualidade –

²⁷ Nossa partilha da noite a suportar/Nossa partilha da madrugada/Nosso vazio a preencher com deleite/Nosso vazio em desprezo/Aqui uma estrela e ali uma estrela/Algumas perdem o caminho/ Aqui uma névoa e ali uma névoa/Então – dia!

neste caso mais sutil, até pela própria natureza da lírica. O poema é compreendido também pela sua intertextualidade com os outros exemplos apresentados, textos que circundam a existência deste, na medida em que a justaposição dos textos demonstra as possibilidades e recursos estilísticos diferenciados que podem ser utilizados para tratar de *topoi* semelhantes.

Os três níveis de atuação linguística das estruturas daquilo que pode ser chamado de “literário” apresentados por Culler são satisfatórios na medida em que conseguimos, por meio deles, chegar ao conhecimento do literário por meio da diferenciação dos textos que carregam esses níveis de atuação linguística.

Tenho consciência plena de que, com eventuais mudanças no sistema literário – surgimento de novas obras, redescoberta de obras esquecidas, reavaliação das já conhecidas etc. – a proposta de Culler deva ser revista, e também que, como qualquer outra tese, possa ser falseada²⁸. Em outras palavras, como afirma T.S. Eliot em seu ensaio antológico “Tradição e talento individual”, os grandes autores têm a capacidade de reorganizar o sistema de obras. Com isso, teríamos que adotar uma nova perspectiva ao lidar com uma configuração diferenciada das obras literárias. Hoje, contudo, para a tarefa de definição da Crítica Literária e suas atribuições, as propostas de Culler são extremamente elucidativas.

1.2.4 As atribuições e competências do crítico

Dados os aspectos do literário descritos acima, é possível questionar, então, qual a esfera de atuação do crítico e quais seriam suas atribuições. A primeira questão que me vem à mente é se é possível, por parte do crítico, identificar em textos literários constantes interpretativas ou, em outras palavras, elementos que possam indicar possíveis verdades indiscutíveis do texto, que apareceriam como tais para qualquer leitor. “Não” seria a resposta emitida pelo senso comum a essa pergunta, e se considerarmos realmente “qualquer” leitor, o senso comum estará certo. Contudo, se em qualquer circunstância a resposta for “não”, a própria prática da citação se torna contraditória, pois a verdade de um determinado leitor, seja ele quem for, não é mais válida que a verdade de outro, restando nada mais como atributo da citação do que uma autoridade estéril, pois se apoia tão-somente numa

²⁸ Para o conceito de falseabilidade em ciência, cf. *A Lógica da Pesquisa Científica* (1934), de Karl Popper.

política da autoridade, e não numa autoridade meritória. A rigor, do crítico literário, mesmo cometendo erros, algo de que nenhum ser humano está isento, é possível supor que tenha algum mérito para lidar com textos literários melhor do que a média de uma determinada comunidade de leitores, por ter tido treinamento profissional:

Não é verdade, portanto, que todas as sensações que alcançam a alma através do corpo podem ser percebidas pelos seres humanos, como também pelos animais, desde o momento do nascimento, enquanto as reflexões sobre elas, do ponto de vista de seu ser e utilidade, são adquiridas – quando o são – através de um longo e difícil desenvolvimento que implica muitos transtornos, ou seja, implica a educação? (PLATÃO, op. cit., p. 113).

Expressão que deve soar ruidosa aos ouvidos de alguns, “treinamento profissional”, em qualquer área de atuação, nada mais é do que o investimento de tempo e esforço para a obtenção de um *corpus* de conhecimento e a prática de competências que sirvam a um propósito específico. Numa esfera formal, ou institucional, os conhecimentos e habilidades foram pré-determinadas pelo coletivo em prol das necessidades da sociedade a qual ele representa. Contudo, o treinamento para a Crítica Literária não é exclusividade dos profissionais das Letras, podendo ser realizado inclusive por meio de um esforço pessoal. Na verdade, como veremos a seguir, a institucionalização do treinamento para o estudo da literatura é um fenômeno relativamente recente, sendo que as demandas individuais em detrimento das sociais podem servir como orientações para o desenvolvimento de competências e obtenção de conhecimentos de maneira mais plena.

O crítico literário, portanto, estaria apto, por meio de conhecimentos e competências adquiridos, não a alcançar a verdade sobre o texto literário, algo que a natureza do literário impede, mas a produzir conhecimentos sobre o texto, de acordo com a definição vista acima. Ora, quais seriam esses conhecimentos e competências?

Em primeiro lugar, um profundo conhecimento sobre línguas, especialmente a língua na qual o texto literário examinado foi produzido, o que envolve morfologia, sintaxe, semântica – incluindo domínio de tropos – estilística, etimologia etc.; em segundo lugar, amplo conhecimento sobre a teoria dos gêneros, em que circunstâncias eles circularam, quais suas principais funções pragmáticas, qual a sua morfologia etc. Com isso, seria possível lidar com a articulação entre forma e conteúdo, mas apenas no que diz respeito à forma. Quando se trata do conteúdo, os

conhecimentos a serem obtidos podem não ter fim, mas pode-se considerar praticamente todas as ciências humanas: conhecimentos em sociologia, teologia, filosofia, história, geografia, jurisprudência, mitologia etc. seriam não somente, mas especialmente, necessários para ler, respectivamente, obras de José Lins do Rego, Ralph Waldo Emerson, William Shakespeare, Euclides da Cunha, Mark Twain, Fiódor Dostoiévski e Gabriel García Márquez. Resta ainda o mais flutuante dos elementos com o qual o crítico tem de lidar no que diz respeito à relação entre forma e conteúdo, que é a relação propriamente dita, um estabelecimento de ligações não-palpáveis que só são possíveis de serem examinadas por meio de uma sensibilidade treinada em lidar com esse tipo de ligação, a qual diz respeito ao tratamento estético aplicado pelo escritor. A relação entre forma e conteúdo, portanto, tende a ser desafiadora por não seguir normas pré-estabelecidas, visto que o assunto existe exclusivamente num plano ideal. É o intelecto do crítico que identifica e apresenta essa instância intermediária da criação literária, por meio de sua familiaridade com essas formas ideais, presentes em outros textos literários. É como, em geometria, vislumbramos a hipotenusa de um triângulo-retângulo ligando o chão, em determinado ponto afastado de um edifício, e o topo desse edifício. A diferença está nas competências exigidas em uma e outra atividade – a sensibilidade estética para o crítico literário, a sensibilidade espacial para o geômetra.

Em segundo lugar, para lidar com a pressuposição do texto como um todo orgânico, além da sensibilidade estética – competência desenvolvida empiricamente e da qual demandam todos os níveis de literariedade apresentados por Culler – é necessário extrema autoconsciência e força psicológica. Isso porque é nos espaços vazios que o texto literário, assim como todas as artes, mas diferentemente de outros dados da realidade, conscientemente se esforçam em não serem apreendidos pelo intelecto, em não se tornarem objetos suscetíveis ao conhecimento. A armadilha é posta, e um leitor demasiadamente incauto, ao perder de vista a si próprio no processo, pode vir a se confundir com o texto. Ora, o crítico é aquele leitor cuidadoso que conhece bem o seu lugar perante o texto, e não dentro dele – por mais que o texto, por meio de suas estratégias retóricas, possa fazê-lo acreditar nisso – e que tem força para não ser levado a julgamentos errôneos como um rato pelo flautista de Hamelin. Ao ser tragado pelo texto, obviamente o crítico

não será capaz de exercer uma das capacidades intelectuais mais comuns – o estabelecimento de identidades. Diferenciar-se do texto é fundamental para que a atividade crítica fuja do mero impressionismo.

Por fim, para lidar com o contexto literário são necessários, em primeiro lugar, repertório de leituras, de modo que seja possível situar o texto lido na tradição; e em segundo lugar, um repertório de conhecimentos dos mais variados. É impossível quantificar as relações contextualizadoras possíveis que um crítico literário pode estabelecer entre um texto e qualquer outro dado da realidade. Portanto, a figura mais próxima do humanamente possível que está por trás do crítico é aquela do erudito, o sujeito que acumulou um repertório vasto de leituras durante toda a vida. Quanto maior é a erudição do crítico, portanto, mais apto ele está a realizar o seu trabalho. Ninguém negará que os melhores críticos literários, brasileiros ou não, foram eruditos: Otto Maria Carpeaux, José Guilherme Merquior, Antonio Candido, Northrop Frye, Jorge Luís Borges, Edmund Wilson etc.

Tendo em mãos o objeto a ser conhecido, os meios materiais e intelectuais, o crítico procede, não necessariamente nesta ordem – visto que o seu meio material, o ensaio, não permite a fixação de uma ordem – com as seguintes tarefas: *saber*; *descrever*; *compreender*; e *julgar*²⁹.

O *saber* é o único processo fora da esfera textual, que precede e compreende mentalmente todos os outros. É quase como um plano, uma articulação intelectual do texto que o crítico irá escrever. É ao mesmo tempo um processo de deslumbramento e de total controle, pois emana da fruição do texto e ao mesmo tempo gera tomadas duras de posição, sem as quais o bom crítico não sobrevive, mas que, ao serem transpostas ao texto – como foi visto, um objetivo mistificado – devem tornar-se vozes submissas. Como disse Harold Bloom, “a crítica é o discurso da profunda tautologia – do solipsista que sabe que o que quer dizer está certo, e no entanto o que diz é errado” (BLOOM, 2002, p. 144); *descrever* envolve a realização de uma síntese neutra – na medida do possível – da obra, ou da questão abordada. Em outras palavras, apresentar do que se está a falar. Entremeadas a essa tarefa, inevitavelmente, em menor ou maior grau, estarão presentes as outras duas tarefas, pois no próprio ato de descrever, as interpretações e os juízos de valor se farão presentes; *compreender* nada mais é do que interpretar, ou seja, identificar e

²⁹ Cf. *A crítica literária*, de Pierre Brunel (org.). O livro possui um capítulo tratando de cada tarefa.

apresentar quais os níveis de literariedade mais explorados e como isso foi realizado; por fim, *julgar*, implica simplesmente dizer o quão bem sucedido é o texto quanto à exploração dos níveis de literariedade.

Minha exposição acerca das funções do crítico poderia ser desdobrada pelo crítico literário argentino Enrique Anderson Imbert, quando este fala da mesma temática, mas de maneira aforística em seu livro *A crítica literária: seus métodos e problemas* (1986)³⁰. Para ele, muitas são as funções da crítica, e todas devem ser vistas com ressalvas, pois, sem o devido cuidado, ela poderia facilmente invadir esferas que não são dela. Não compreendendo uma totalidade, as principais funções da crítica, segundo Imbert, são as que seguem (p. 220-3):

- 1- Informar sobre uma obra a quem ainda não tenha lido.
- 2- Ensinar, fazer propaganda e persuadir.
- 3- Guiar os próprios escritores.
- 4- Apartar o belo do feio.
- 5- Prolongar a obra original.
- 6- Explicar uma intuição poética original, dessa maneira, ensinando a ler.
- 7- Reformar os costumes.
- 8- Reunir e comparar os sucessivos juízos de valor emitidos sobre uma mesma obra.
- 9- Valorizar o legado literário de acordo com princípios impessoais e tradicionais.
- 10- Prestar atenção às obras contemporâneas, desprezadas pela história e pela filologia.
- 11- Redigir, antes que o digam, a opinião popular sobre uma obra.
- 12- Iluminar a obra, deixando ao leitor a liberdade de formar juízos de valor.
- 13- Apreender a estrutura de uma obra, estrutura onde os componentes se relacionam.
- 14- Orientar o público leitor e ampliar-lhe a capacidade de gostar.
- 15- Estabelecer uma hierarquia de grandes artistas do passado, permitindo pôr à prova, frente a esse passado hierarquizado, a produção de hoje.
- 16- Ser um outro gênero, especializado em conseguir que vivamos a literatura escrita por outros

³⁰ O livro é uma reedição em português de Portugal ampliada do clássico *La crítica literaria contemporánea* (1957).

Diante de árduas tarefas e compromissos que demandam extrema responsabilidade diante do literário, Imbert elenca, do mesmo modo, o que o crítico deve evitar de modo a não cair em juízos fáceis (p. 228-229):

- 1- Não ceder aos juízos da moda, do gosto popular e da autoridade.
- 2- Não acreditar que um grande escritor escreve sempre grandes coisas e que, por isso, há que afirmar a beleza de quanto escreve (ou ao contrário: condenar uma obra particular apenas porque o seu autor, na sua restante produção, não nos merece respeito).
- 3- Não ter medo de comprometer-se, emitindo um juízo de valor novo e talvez surpreendente.
- 4- Não ter vergonha de confessar que não se vê um valor que toda a gente diz ver.
- 5- Não ceder ao desejo de celebrar numa obra os altos ideais que nos animam, exagerando assim o seu valor.
- 6- Não nutrir demasiado carinho pelo tradicional, que nos faz desconfiar da novidade (ou, pelo contrário, entusiasmar-se demais pela inovação gerando, assim, desdém pelo passado).
- 7- Não sentir-se agradecidos demais às obras que afaçam os nossos mais caros sentimentos.
- 8- Não deixar de sobrepor-se às imposições da vida política e religiosa de modo a não tratar as obras como pessoas afeiçoadas, ou não, ao nosso partido ou à nossa paróquia.
- 9- Não formar círculos, grupos, famílias e cenáculos, deixando-nos levar pela amizade ou inimizade pessoais.
- 10- Não superestimar a função da crítica e querer orientar, com preceitos e proibições, não só o gosto dos leitores, mas também o afã criador dos escritores.
- 11- Não abusar de um método até desvirtuar o que, discretamente usado, seria eficaz.

Com todas essas atribuições e possíveis percalços, é possível dizer que a Crítica Literária é uma tarefa ingrata. Talvez realmente seja. Assumindo de antemão a sua posição secundária, a Crítica se coloca em submissão diante do objeto. Contudo, o objeto em si, mesmo não podendo ser possuído completamente, constitui estrelas no caminho escuro da vida intelectual. A melhor metáfora para a Crítica está no primeiro poeta, Homero (2004), metalepticamente descrevendo a prática crítica. A citação da metáfora jaz na epígrafe desta tese. Homero, na *Ilíada*, para descrever os combatentes errantes em uma batalha entre gregos e troianos que furtivamente assaltavam inimigos desprevenidos, compara-os a leões que, sorrateiramente, abocanham uma bezerra de sua preferência, partem-lhe a espinha e, chupando rapidamente suas entranhas e o cruor do sangue, alimentam-se de acordo com as possibilidades. O leão é também o crítico literário, que tem o poder de escolha dos textos que mais o agradam, mas que, ao contato com a obra, necessita parti-la, rompê-la, deformá-la, e só consegue absorver uma pequena parte – às vezes, não a melhor – sem consumi-la totalmente. Mas como são doces o cruor e as entranhas!

1.3. A Teoria Literária

A disciplina que hoje conhecemos como Teoria Literária ou Teoria da Literatura surge necessariamente com a ampla institucionalização do estudo da literatura. A busca pela formatação e padronização dos currículos universitários gerou motivação para os críticos literários que também eram professores elaborarem coordenadas que não estariam sujeitas ao relativismo de estudos históricos, sociológicos, morais e dos estudos biográficos, à época o que havia de “estado da arte” em matéria de investigação literária.

A guinada formalista da primeira metade do século XX, evento que ocorreu concomitantemente por iniciativa de grupos de professores em terras do leste europeu e em terras anglo-saxônicas – vale ressaltar, sem terem notícias uns dos outros – se deu na tentativa de tornar o literário matéria comum entre todos os estudantes e professores. Do mesmo modo, buscou-se a elaboração de metodologias de investigação de caráter universal, de maneira a equiparar a Teoria

Literária a outras disciplinas já consagradas do currículo universitário, principalmente nas ciências biológicas e ciências exatas, mas também nas então recentes Ciências Sociais.

Deste modo, em momento de forte influência positivista, a Crítica Literária ganha o status de ciência, e passa a se diferenciar de outras disciplinas relativas ao estudo do texto literário, como a gramática ou a filologia. Isso porque o escrutínio do texto literário era realizado exclusivamente com o intuito da maior compreensão da língua em que foi escrito, seja do ponto de vista sincrônico como diacrônico. Além disso, o texto poderia também ser estudado como um retrato da sociedade, uma revelação sobre a psicologia do autor, ou mesmo documento da produção cultural de determinada nação. Por fim, fora da universidade, no meio jornalístico ou mesmo entre escritores, reinava a Crítica impressionista, uma espécie de Crítica que se limitava a revelar as impressões de leitura do crítico, numa evidente alienação em relação ao texto literário e promoção do hedonismo do crítico.

Esta é a situação a qual o crítico, poeta e professor John Crowe Ransom (1888-1974) combateu num dos ensaios mais influentes da primeira metade do século XX acerca da condição dos Estudos Literários nos Estados Unidos, “Criticism Inc.”³¹.

1.3.1 A institucionalização dos Estudos Literários

Na fundação do movimento conhecido como *New Criticism*, John Crowe Ransom é figura ímpar, sendo imbatível como promotor da transformação do status da Crítica Literária no segundo quarto do século XX.³²

Membro do movimento literário sulista conhecido como *The fugitives*, Ransom fundou o periódico *The Kenyon Review*, após assumir cargo de professor universitário no Kenyon College, no estado de Ohio. Foi professor de figuras proeminentes do mundo das Letras, como Allen Tate, Robert Penn Warren, E.L. Doctorow e Randall Jarrel.

³¹ Numa tradução livre, “Crítica Literária S.A.”. John Crowe Ransom queria declaradamente institucionalizar a Crítica, daí o trocadilho tornando a disciplina o nome de uma empresa.

³² Apesar de Harold Bloom acusar veementemente T.S. Eliot pelo *New Criticism*, Eliot teve papel maior como mentor intelectual e não como articulador, fundador ou divulgador do movimento. Cleanth Brooks, por sua vez, foi o maior divulgador e defensor do *New Criticism* após seus pressupostos terem sido estabelecidos.

Em “Criticism Inc.” (1938), Ransom aponta uma necessidade premente de se discutir os currículos universitários, algo que, segundo ele mesmo, estava sendo feito apenas por mais um professor, Ronald S. Crane, da Universidade de Chicago. Ransom denuncia o fato da Crítica Literária estar sendo exercida predominantemente por amadores, pois não havia qualificações mínimas para o exercício do ofício, lacuna que o *New Criticism* viria a preencher com seus conhecimentos de natureza técnica sobre os métodos de significação, regidos por figuras de linguagem e pensamento, como ironia e paradoxo, especialmente. O trabalho de resgatar a Crítica Literária do amadorismo, para Ransom, era papel dos professores:

É da parte dos professores de literatura, neste país os professores de Inglês na maioria dos casos, que eu espero finalmente uma elevação dos padrões de inteligência da Crítica Literária. É o trabalho deles (RANSOM, 2010, p. 972).

Assim, nota-se uma compulsão pela apropriação da Crítica Literária por parte dos professores. Até então, segundo o próprio Ransom, eram os escritores, filósofos e professores quem exerciam predominantemente a atividade crítica. A seu ver, os padrões da atividade deveriam ser estabelecidos pelos próprios professores, e esses padrões deveriam ser científicos, para terem, portanto, o seu lugar ideal de desenvolvimento na Universidade.

Dentro da Universidade, contudo, Ransom via certa dificuldade no estabelecimento desses padrões, pois o estudo do literário era orientado histórica ou moralmente.

John Crowe Ransom via a Crítica histórica, ou filológica, como uma espécie de covardia crítica, porque os críticos históricos (historical scholars) se sentiam aptos a emitir juízos de valor sobre obras antigas, as quais já foram avaliadas por pessoas admiradas por eles, e com os quais, por isso, concordavam. Confrontado com uma obra nova, eles pouco teriam a dizer. Devido a isso, segundo Ransom, “literatura contemporânea (...) mal é oficializada como um campo adequado para o estudo sério” (Ibid., p. 976). De fato, uma das grandes contribuições para a Crítica Literária por parte dos *new critics* foi a consideração das obras modernistas como objeto de estudo.

Embora, para Ransom, os estudos históricos fossem indispensáveis, eles não possuíam caráter instrumental, devendo ser considerados, portanto, meios e não

fins. Assim, a rigor, estudos históricos não seriam Crítica Literária. Vê-se evidenciando o aspecto imanentista que predomina nas críticas formalistas.

As alternativas aos estudos históricos dentro da universidade eram as correntes rivais entre si do Neo-humanismo, predominantemente moralista e conservador, representado principalmente por Irving Babbitt e Paul Elmer More, e do Marxismo, também moralista, mas revolucionário, representado principalmente por Granville Hicks. Para Ransom, tanto os humanistas quanto os esquerdistas praticavam uma Crítica moralista, tão indesejada quanto a Crítica histórica por fugirem do escopo textual.

Assim, não apenas os estudos históricos não podem ser considerados Crítica Literária genuína. Do mesmo modo: registros pessoais; impressões do crítico; sinopses e parágrafos (enredo não seria o mesmo que conteúdo); qualquer coisa que permita a literatura comparada, como biografia do autor ou fontes; estudos linguísticos; estudos morais; qualquer outro estudo alheio à obra literária. Segundo Ransom, praticamente todas as áreas do conhecimento encontram material de interesse numa obra literária, não sendo permitido à Crítica Literária se submeter a quaisquer pressupostos que não pertençam somente a ela. Ou seja, são necessários estudos sobre a técnica da arte, de tal maneira que não se possa dizer o que se tem a dizer sobre a obra literária por meio de outro gênero que não seja a Crítica Literária.

Portanto, para Ransom: “presumivelmente, os departamentos de Inglês existem para comunicar o entendimento da arte literária” (Ibid., p. 976). Tal entendimento incluiria avaliação e apreciação do texto. Sem a Crítica “(...) dificilmente haveria grande compreensão acerca do valor da poesia” (Ibid., p. 981).

Hoje, é perceptível como o movimento conduzido por John Crowe Ransom engendrou um isolamento dos Estudos Literários. A desconsideração de qualquer fator externo à obra literária, seja de ordem intencional ou afetiva, conseguiu erguer, de fato, um movimento pedagógico absolutamente sólido. Contudo, o papel do homem de Letras ficou confinado aos muros da Universidade. Nos Estados Unidos, muitos movimentos buscaram concorrer com o *New Criticism* – como o método global da Universidade de Chicago, encabeçado por Ronald S. Crane – assim como houve aqueles que buscaram renegar o academicismo destes movimentos, como é

o caso dos intelectuais de Nova York, que desprezavam o ensino universitário e cujos mentores intelectuais eram os icônicos Edmund Wilson e Lionel Trilling.

Mesmo assim, nenhum movimento foi tão influente quanto o formalismo dos *new critics*, que fundou, ao menos nos Estados Unidos e Inglaterra, a Teoria Literária³³, ou a Ciência da Literatura, uma disciplina universitária que buscava entender objetivamente o valor das obras literárias, sejam elas de que épocas forem, mas principalmente obras contemporâneas.

Juntamente com a Crítica orientada pela hermenêutica tradicional de Schleiermacher e Dilthey, e com a crítica fenomenológica orientada pelas ideias de Edmund Husserl, o movimento formalista receberá a alcunha de *hermenêutica da crença*, em oposição à *hermenêutica da suspeita*, atitude cética que orientará a Teoria Literária na segunda metade do século XX.

1.3.2 A ascensão do ceticismo e da “Teoria”

De acordo com Paul Ricoeur³⁴, Karl Marx, Friedrich Nietzsche e Sigmund Freud formam conjuntamente a “escola da suspeita”, segundo a qual é necessário desconfiar absolutamente dos nossos sentidos, da forma como conhecemos o mundo e, inclusive, de nossa própria mente.

Para Freud, o *inconsciente* é fator determinante para nossas ações e pensamentos, o que faz com que o ser humano não esteja sobre o controle total de seus atos e de seus pensamentos. Marx, por sua vez, considerava que as forças econômicas, ou *infraestrutura*, determina a *ideologia*, ou seja, a forma como o ser humano transforma materialmente a natureza é fator determinante para sua forma de pensar. Como a relação material do homem com a natureza rege a sua posição social, ou a *classe* a qual ele pertence, a *ideologia* é uma espécie de neblina de classes que impede o sujeito de perceber efetivamente a realidade. Por fim, para Nietzsche, a linguagem como fator mediador da relação entre o homem e o mundo

³³ Cf., por exemplo, o clássico do formalismo *Teoria da literatura* (1941), de René Wellek e Austin Warren

³⁴ Cf. RICOEUR, Paul. *Freud and Philosophy: An Essay on Interpretation*. New Haven: Yale University Press, 2011. Especialmente o Livro I, capítulo 2: “The conflict of interpretations”, p. 20-37.

obscurece a percepção deste para aquele, pois toda língua, por definição, é um aglomerado de catacreses que deturpam a essência do referente.³⁵

Junte a estes nomes o de Ferdinand Saussure – precursor do Estruturalismo – e Martin Heidegger – fundador da hermenêutica moderna – e tenha diante de si os nomes mais influentes da Teoria Literária na segunda metade do século XX.

Com raras exceções, todos os críticos literários de renome nos Estados Unidos se tornaram direta ou indiretamente um discípulo de um ou mais desses intelectuais. Harold Bloom, por exemplo, se tornou freudiano e nitzscheano em sua segunda fase.

Jacques Derrida, fundador da Desconstrução, examina e reconsidera atentamente todos os cinco. Michel Foucault, outro nome de enorme influência na Teoria Literária da segunda metade do século XX e rival confesso de Jacques Derrida, é discípulo pelo menos de Marx, Nietzsche e Heidegger. Isso só para citar apenas duas das maiores celebridades das Ciências Humanas do período.

O movimento em direção à filosofia continental, principalmente alemã e francesa, ficou conhecido como “a guinada para a Teoria”. Uma espécie de ascensão cética, um retorno a Pirro – ou Kant – passou a reger as correntes críticas que surgiram na segunda metade do século XX.

Com isso tivemos também um movimento oposto ao que ocorreu na primeira metade do século XX com a ascensão do *New Criticism*. Enquanto os formalistas buscaram isolar a Teoria Literária de qualquer contaminação por outra disciplina, os “teoristas” buscaram agregar todas as disciplinas possíveis, de modo que pudessem criar os mais idiossincráticos métodos críticos vistos até então. Note-se que não necessariamente apenas as Ciências Humanas foram resgatadas pelos teóricos. Gilles Deleuze e Felix Guattari, em sua obra *Mille Plateaux* (1980), transformaram o rizoma – um termo da botânica referente à organização peculiar de alguns tipos de plantas – em um conceito da filosofia referente às organizações epistemológicas não hierarquizadas por princípios primeiros.

Hoje, na verdade, a “Teoria” não é mais literária. Chama-se hoje de “Teoria” qualquer abordagem de caráter cético sobre coisas que tangem desde poemas que reafirmam o *patriarcado falocêntrico racista e homofóbico*, até a organização da

³⁵ Cf. respectivamente de Freud, Marx e Nietzsche: *Sobre a psicopatologia da vida cotidiana* (1901), *Contribuição para a crítica da economia política* (1859) e *Sobre a verdade e a mentira num sentido extramoral* (1873).

sinalização para pessoas com deficiência. Tomemos, por exemplo, os cursos oferecidos pela Escola de Crítica e Teoria, um seminário de estudos anual de 6 semanas oferecido pela Universidade de Cornell – um dos mais bem conceituados do mundo no assunto – no ano de 2014, acompanhado entre parênteses da grande área a qual pertence: “Tragédia como filosofia” (Filosofia e Teoria Literária); “A Mídia entre os Dados e a Experiência” (Sociologia); “O contemporâneo” (Sociologia); “Teorizando o Presente: Leis, Mercados, Amor” (Antropologia); “Imperfeições morais: uma Ética para a Democracia” (Filosofia e Política); “Cidades biológicas: Ecologia Urbana e a Imaginação Cultural” (Arquitetura e Ecologia); “Teoria Crítica e a Universidade Pós-capitalista” (Teoria Literária e Pedagogia); e “Cultura popular negra na era do *Daltonismo* e da acomodação cultura de massa” (Sociologia e Estudos Culturais).³⁶ Apenas dois dos cursos abordam assuntos relacionados diretamente aos Estudos Literários.

A Teoria se tornou, portanto, não uma disciplina ou uma metodologia específica que estivesse apta a examinar textos literários. Se tornou, na verdade, uma atitude de desconfiança eterna em relação ao já dado, aos pressupostos então vigentes. A própria condição dos textos literários enquanto objetos culturais a serem valorizados em detrimento de outros se tornou objeto de questionamento. Assim, a Teoria, literária ou não, colocou tudo em xeque por meio das suas subdivisões.

Temos, deste modo, por exemplo, no Pós-colonialismo, uma desconfiança em relação à capacidade dos escritores e intelectuais ocidentais em representarem ou tratarem do Oriente – ou da África – sem contaminarem o seu trabalho com um ponto de vista eurocêntrico. Ou, no Feminismo, qualquer trabalho intelectual feito por homens está sujeito à desconfiança, pois o homem pode estar colocando os seus interesses – masculinos – à frente da verdade. Na verdade, o próprio conceito de “verdade” passou a ser questionado e desacreditado, fazendo com que muitos intelectuais passassem a não se importar se sua teoria tratava da realidade ou não, mas sim se ela defendia os interesses de determinado grupo, algo extremamente gramsciano, como demonstrarei adiante.

Harold Bloom, em sua fase de teorista, desconfiava radicalmente da ideia de que a influência fosse aceita benignamente. Para ele, os processos criativos até então considerados como manifestações de influência – uso de alusões, por

³⁶ Cf. o website do Seminário de 2014: <http://sct.cornell.edu/about/2014-session/>

exemplo – nada mais eram do que fraqueza, e os críticos que os estudavam só estavam preocupados com identificação de fontes.

Foram muitos os teóricos que se tornaram célebres nas décadas de 60, 70 e 80 por desconfiarem de alguma coisa e por criarem métodos de análise – principalmente análise de discursos – que revelassem o motivo de sua desconfiança.

No que tange ao literário, as desconfianças se deram principalmente sobre a capacidade do escritor representar o mundo, a possibilidade do texto literário conter o escritor ou o leitor, a capacidade do texto de produzir significados previstos pelo próprio texto, a presença inerente de valor em um texto, a possibilidade do texto ser parafraseado (se o estilo é único), a possibilidade de um texto ser lido (!), a possibilidade de um texto significar qualquer coisa ou a impossibilidade do texto de não significar alguma coisa, entre outros.

Enquanto a *hermenêutica da crença* buscava responder como certos processos se davam, como no caso da Hermenêutica Tradicional, que buscava entender a presença do autor em um texto, do *New Criticism*, que pretendia demonstrar o valor de determinado texto, ou mesmo a Hermenêutica heideggeriana, nas figuras dos críticos literários alemães Hans Georg Gadamer e Wolfgang Iser, que buscava compreender como se dava a presença do leitor no texto, a *hermenêutica da suspeita* não tem como certo sequer que tais coisas como “autor”, “valor” ou “significado” existiam.

Na verdade, as opiniões fortes, polêmicas, até mesmo inverossímeis, eram bem-vindas. Susan Sontag, por exemplo, afirmou: “A raça branca é o câncer da humanidade”³⁷.

Outro aspecto fundamental referente aos Estudos Literários na Era da Teoria é o estilo adotado pelos autores. Segundo Jean-Yv es Tadi  (1992, p. 9), muitos foram os críticos literários que, pela primeira vez, buscaram se igualar aos escritores que eles analisavam. Assim, teremos estilos os mais variados, como os de Kenneth Burke, Jacques Derrida e mesmo Harold Bloom, que acredita que toda Crítica   poesia em prosa.

A Teoria praticada na segunda metade do século XX, portanto, não   necessariamente literária ou necessariamente científica; não está necessariamente

³⁷ Cf. “What’s happening to America? (A Symposium)”. In: *Partisan Review* 34. P. 57-58. Disponível em <http://hgar-pub1.bu.edu/web/partisan-review/search-collection/detail/326075>

ligado ao ensino, já que em momentos é cética em relação ao conhecimento, ou mesmo despreza qualquer cultura universitária; não é apreciativa ou histórica; formalista ou de qualquer outra natureza. A Teoria é, na verdade, um gênero acadêmico, ou pelo menos praticado sobre temas predominantemente acadêmicos, cujo intuito é gerar tensão. Não é uma metodologia, ou sequer necessariamente aplicável, pois muitas de suas subcorrentes não possuem aplicação prática. Faz perguntas fundamentais e cria sistemas, assim, por vezes se assemelhando à filosofia; mas às vezes questiona essas próprias perguntas e sistemas, se deixando levar pela *epoché* cética sem conseguir se livrar dela.

Em comparação com a Crítica Literária, pode-se dizer que a Teoria prefere a descrição, a análise e a especulação, enquanto a Crítica se volta para a avaliação e apreciação. A principal diferença entre Crítica e Teoria, contudo, é o ceticismo, fruto da influência de Marx, Nietzsche e Freud.

Talvez, a mais equilibrada reflexão sobre as questões levantadas pela Teoria seja a obra de Antoine Compagnon, *O demônio da teoria* (1998), na qual o autor elenca e revisa as principais considerações acerca dos diversos debates concernentes a elementos da Teoria Literária. Enquanto isso, Steven Knapp e Walter Benn Michaels realizaram um ataque feroz a todos os pressupostos da Teoria, em um ensaio antológico chamado “Against Theory”³⁸ (1982).

1.3.3 O neopragmatismo como crítica à Teoria

Para Paul de Man, uma análise aprofundada de qualquer texto literário deixaria evidente que, por via de regra, os textos não fazem sentido. Os significados são atribuídos aos signos *a posteriori* de maneira arbitrária e ilegítima.³⁹

O grande problema em assertivas como as de Paul de Man, segundo Knapp e Michaels (2010), está na grande falha de toda a Teoria, qual seja, propor um projeto crítico que busque orientar as interpretações de textos particulares por meio de princípios interpretativos gerais. No caso da leitura que Paul de Man faz de Rousseau, o evento narrado – no qual Rousseau usa uma palavra em suas

³⁸ “Contra a Teoria”

³⁹ Cf. DE MAN, Paul. *Allegories of reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1982. Especialmente o capítulo 12.

Confissões que não possui significado – não pode servir como regra geral para todo fenômeno literário.

As críticas à Teoria não param por aí. Para Knapp e Michaels, a Teoria simplesmente celebra a impossibilidade de resolver problemas. Não aceitar a possibilidade do significado ou da intenção é se abster da Crítica prática e permanecer no âmbito das abstrações: “teoria é a tentativa de escapar da prática (...). A empreitada teórica, portanto, deveria chegar ao fim” (KNAPP & MICHAELS, 2010, p. 2506).

Os autores, na verdade, afirmam que debates como o se existe ou não a intenção presente num texto – ocorrido de fato entre Hirsch Jr. e Fish – dão a vitória à Teoria. Para os autores, no momento em que você identifica um determinado texto como poesia, por exemplo, necessariamente você lhe atribui uma intenção.

Existe, segundo Knapp & Michaels, uma nociva tentação teórica em todo empreendimento feito pela Teoria:

A questão da autoria é e sempre foi uma questão empírica; recebeu agora uma nova resposta empírica. A tentação teórica é imaginar que uma tal questão empírica deva, ou devesse, demandar respostas teóricas” (Ibid., p. 2497).

Para eles, não há debate. Somente a autoria existe, e atribuir intenção a um texto é ser tautológico. O papel da Teoria seria adicionar ou subtrair intenção aos sentidos, sendo que

A relação entre significado e intenção, ou, em termos ligeiramente diferentes, entre linguagem e atos de fala é tal que a intenção não pode nem ser adicionada nem subtraída. (...) Significados são sempre intencionais (Ibid., 2010, p. 2501).

Assim, “(...) tão logo eles [os textos] se tornem sem intenção, eles se tornam também sem sentido” (Ibid., p. 2496). O problema principal, portanto, para os autores, é que a Teoria se volta para o status epistemológico dos leitores, em vez de se voltar para o status ontológico dos textos. Em outras palavras, se a intenção será perceptível ou não pelo leitor, pouco importa. O que importa é o que há no texto sujeito à percepção. Os ataques à Teoria vêm acompanhados de um clamor pelo retorno ao Formalismo.

1.3.4 O intelectual orgânico gramsciano como modelo crítico do século XXI

Para Antonio Gramsci (1891-1937),

A relação entre os intelectuais e o mundo da produção não é tão direta quanto com os grupos sociais fundamentais, mas é, de diversas maneiras, “mediada” pelo tecido social inteiro e pelo complexo de superestruturas, das quais os intelectuais são, precisamente, os “funcionários”. Deve ser possível medir a “organicidade” das várias camadas intelectuais e seu grau de conexão com um grupo social fundamental, e estabelecer a gradação de suas funções e das superestruturas da base ao topo (GRAMSCI, 1971, p. 12).

Membro do Partido Comunista italiano, Antonio Gramsci elaborou a noção de “intelectual orgânico” em oposição ao “intelectual tradicional”. O *intelectual tradicional* é aquele membro da sociedade cuja função é pensar – seja um professor, escritor, clérigo etc. – e que possui uma aura que o faz parecer pertencer a muitas classes ao mesmo tempo, mas que na verdade esconde uma relação com as várias classes formadas historicamente. O *intelectual orgânico*, por sua vez, é o cérebro de uma determinada formação social, na qual ele nasceu e se desenvolveu. Deste modo, os *intelectuais orgânicos* são os “funcionários” da superestrutura, ou seja, são representantes de um determinado grupo social. Para Gramsci, não será o proletariado que levará a cabo a Revolução Comunista, mas sim os *intelectuais orgânicos*.

A rigor, para Gramsci, apesar de todos sermos intelectuais – por sermos capazes de pensar – somente alguns possuem a função social de intelectual. Estes devem assumir as vozes dos grupos aos quais pertencem, de modo a articular a experiência específica desses grupos através da linguagem da cultura, coisa que eles não podem fazer por conta própria. Ademais, para Gramsci, os intelectuais modernos não são apenas os porta-vozes da cultura, mas também os organizadores da cultura, cuja função é produzir hegemonia por meio dos “aparatos ideológicos”, a educação universitária, por exemplo.

Os Estudos Culturais realizam, hoje, a promoção do *intelectual orgânico* gramsciano. É evidente quando se leva em consideração os nomes das correntes críticas que formam aquilo que conhecemos hoje como Estudos Culturais: “Women

Studies”, “Black Aesthetics”, “Gay Studies”, “Chicano Literature” etc.⁴⁰. Os nomes das correntes não dizem respeito a um método específico de abordagem do texto literário, mas sim à etnia, ao gênero, à orientação sexual ou ao grupo social do crítico.

Assim, temos os críticos literários como intelectuais na exata condição que Gramsci previu: não naquela em que os sujeitos têm a função de compreender o objeto de estudo sob o seu escrutínio – neste caso, a literatura – e elaborar racionalmente a sua compreensão sobre esse objeto de modo a produzir tradição intelectual; mas sim na condição de representante de um determinado grupo social que pratica determinado ofício intelectual, ocupando espaços dentro das instituições de cultura e realizando a elaboração racional da voz do grupo a qual pertence dentro dessas instituições.

Ademais, a posição do *Intelectual tradicional* é considerada uma aberração entre os *intelectuais orgânicos*, pois para estes, o *intelectual orgânico* não se difere do *intelectual tradicional* exceto na medida em que aquele possui consciência dos interesses que está defendendo. A distinção entre a filiação e afiliação entre os intelectuais proposta por Edward Said (1983) esclarece este último ponto.

Para Said, a filiação é a condição do *intelectual orgânico*, ou seja, é a situação natural em que o intelectual se encontra. Por exemplo, um intelectual afrodescendente possui uma relação de filiação para com os Estudos Africanos. A afiliação é a condição escolhida pelo intelectual, podendo ele aderir a qualquer grupo de intelectuais e manter uma relação de afiliação para com ele. Assim, o mesmo intelectual afrodescendente poderia se unir a um dos diversos grupos bakhtinianos existentes no Brasil hoje. Quando ocorre a passagem do filiativo para o afilitativo, de acordo com os *intelectuais orgânicos*, o estudioso abre mão de examinar os objetos imediatamente próximos a ele e adere a regras supostamente transumanas defendidas pelo grupo que compõe o campo de estudo. Para Gramsci, por exemplo, o grande interesse em Benedetto Croce era sua capacidade em fazer suas ideias parecerem expressão do coletivo – algo que de modo algum era verdadeiro.

Trocando em miúdos, para os *intelectuais orgânicos*, não existem regras ou posições universais que consigam escapar dos interesses particulares dos grupos

⁴⁰ No Brasil, temos os “Estudos de Gênero”, “Estudos Étnicos”, entre outros.

que as engendram, e qualquer pretensão de transcendência é mera ilusão. Assim, um processo de afiliação pode ser considerado uma espécie de traição para com os interesses do grupo com o qual o intelectual tinha relação de filiação.

Diante do panorama descrito no subitem anterior e neste, não é à toa que hoje, em eventos sobre literatura, as propostas de simpósios sejam tão alienígenas em relação umas com as outras. Dificilmente os pesquisadores em determinada área conseguem manter um diálogo muito longo com os de outra, em virtude do exagerado decoro nos debates intelectuais da atualidade, mas principalmente porque os repertórios e as tradições críticas por trás de cada pesquisa são extremamente heterogêneos entre si.

Os Estudos Literários – nome genérico que damos no Brasil a umas das subdivisões das Letras – contudo, pode abarcar muitas outras formas de abordagem além das mencionadas até então.

1.3.5 As diversas formas de atuar nos Estudos Literários contemporâneos

Vincent B. Leitch, em seu ótimo livro *American Literary Criticism: From the 30s to the 80s* (1988), enumera as diversas possibilidades de investigação no âmbito dos Estudos Literários dignos de exploração. Segue sua enumeração:

Relação da história da Crítica com a história dos intelectuais, história do jornalismo literário, a imigração dos críticos literários, estudos da tradução, estudos de bibliografia textual, história literária, pedagogia (ensino da literatura), estudos sobre as bibliotecas, estudos sobre as livrarias, estudos sobre a Universidade; (...) a proliferação dos cursos de pós-graduação, as definições possíveis de “pesquisa literária”, as pressões pela profissionalização do crítico, as especificações de critérios e credenciais para a obtenção de títulos acadêmicos, escrita criativa enquanto subdisciplina, os feitos das expansões e reduções dos departamentos, o cerceamento dos cânones e da oferta de cursos, a organização predominante dos conhecimentos em departamentos, o declínio da educação superior e do ensino de literatura (...), o papel dos governos federais e estaduais nas concessões de bolsas de estudo e doação de verbas, nas determinações de diretrizes de pesquisa, nos objetivos de ações afirmativas, no apoio a bibliotecas, a institutos, a traduções, a novos programas de estudo, a congressos, e a estudos de língua estrangeira (LEITCH, 1988, p. xv).

É necessário ressaltar também que as obras literárias têm sido objeto de estudo também em outras áreas que não os Estudos Literários, ou seja, no Brasil, não somente nas faculdades de Letras. Faculdades de Filosofia, Pedagogia, Ciências Sociais, História, entre outras, têm levado à cabo estudos sobre literatura. Observando com atenção, na verdade, é possível notar o fato de que todos os grandes nomes da filosofia continental, que tanto influenciaram aquilo que ficou conhecido como Teoria, em algum momento realizaram exames de textos literários. Contudo, não foram esses modelos de Crítica Literária prática, realizados por Nietzsche, Freud, Lacan, Deleuze⁴¹, entre tantos outros, ou mesmo suas elaborações teóricas sobre o literário, que tanto geraram frutos nos Estudos Literários, mas sim a reelaboração teórica por parte dos críticos literários de conceitos fundamentais da filosofia continental que diziam respeito às áreas de atuação a qual pertenciam. Assim, por exemplo, é a teorização de Freud sobre o inconsciente que gera frutos para os Estudos Literários, e não sua teorização sobre literatura.

Diante da enumeração muito abrangente e possivelmente não exaustiva feita por Vincent B. Leitch desse mar de influências e possibilidades relativas às outras áreas de conhecimento, é possível concluir com toda a segurança que os Estudos Literários, hoje, estão muito além da Crítica e da Teoria.

⁴¹ Cf. por exemplo, respectivamente de Nietzsche, Freud, Lacan e Deleuze: “O nascimento da tragédia” (1872), “Escritores criativos e devaneio” (1908), “O seminário sobre ‘A carta roubada’ (1955), “Crítica e clínica” (1993).

2 A PRODUÇÃO CRÍTICA DE HAROLD BLOOM

Não é de se admirar que uma produção tão vasta como a de Harold Bloom expresse um pensamento tão heterogêneo. Nos seus 52 anos de produção até então, Bloom publicou uma obra de grande diversidade, não apenas no campo da Teoria e Crítica Literária, mas também da História das Religiões e Religiões Comparadas. A dificuldade de realizar um levantamento bibliográfico de sua produção é imensa, dada, em primeiro lugar, a inacessibilidade de arquivos norte-americanos por ter realizado a pesquisa integralmente no Brasil, mas do mesmo modo, por ter encontrado o catálogo da editora Chelsea House desatualizado. Harold Bloom editou e escreveu a introdução para centenas de volumes sobre diversos autores, temas, obras etc. para essa editora, incluindo a coleção *Bloom's Guides*, possível concorrente dos famigerados – para os professores, mas adorados pelos alunos do ensino básico nos Estados Unidos – *Cliff's Notes*, textos curtos com resumos das obras, análise dos temas, personagens, estrutura, contexto histórico, símbolos etc., textos constantemente consultados quando aos alunos é solicitado um ensaio sobre alguma obra literária estudada em sala de aula. Apesar da larga estatura de tais projetos, neste momento não irei além acerca dessas coleções, me voltando ao mais palpável: as publicações autorais de Bloom no formato de livro, as quais por si só já formam um todo rarefeito, principalmente por serem obras de natureza diversa entre si. Pretendo, neste capítulo, revelar mais detalhadamente os bastidores da escolha do meu *corpus*, já apresentado na Introdução.

De saída, portanto, ao querer trabalhar com Harold Bloom, encontrei a dificuldade em *construir* o meu objeto, o que quer dizer conceber um recorte com consistência. Assim, seria prematuro dizer que a obra de Bloom está devidamente classificada e organizada segundo temas específicos e que o único trabalho seria escolher o nicho ainda pouco explorado e desenvolver as minhas leituras. Numa produção que vai desde a tese sobre Percy Shelley⁴², combativa ao *New Criticism*, até um estudo de fôlego da Bíblia inglesa, passando por uma leitura exaustiva e

⁴² Percy Bysshe Shelley (1792-1822), eminente poeta do Romantismo inglês. Foi marido de Mary Shelley, radical quando se tratava de assuntos literários, políticos, ou mesmo cotidianos, haja vista ter morrido afogado após um veloz passeio de barco. Suas obras mais conhecidas são os poemas *Ozymandias* (1818) e *Ode to the West Wind* (1819), e o drama *Prometheus Unbound* (1820).

absolutamente *sui generis* do poeta norte-americano moderno Wallace Stevens⁴³, uma análise das religiões surgidas nos Estados Unidos, a análise de cada uma das 37 peças de William Shakespeare, uma comparação entre o poder sapiencial de um filósofo com o de um poeta, entre outros, é ingênuo pensar num *corpus* consistente que não envolva um trabalho de inspeção minuciosa da obra do crítico norte-americano.

Tenho, contudo, uma vantagem quando levo a cabo essa inspeção: o fato de saber de antemão que pretendo trabalhar com a questão da *beligerância*, ou seja, com a questão da postura antitética no fazer crítico de Harold Bloom de uma maneira exequível – ou seja, no presente contexto é impossível considerar toda a produção crítica do autor. Desta forma, pude, ao investigar as obras, esperar que surgisse uma unidade possível de se tornar um objeto de pesquisa de doutorado.

Obviamente, de modo algum essa investigação será feita de maneira desorientada. Depois de muito lidar com a crítica e comentário acerca da produção de Harold Bloom, foi possível identificar algumas tendências que, a despeito da heterogeneidade das obras, conseguem dar algum sentido de consistência com a passagem do tempo, e que geram as sempre questionáveis “fases”, como ocorre no primeiro livro escrito sobre Harold Bloom, *Harold Bloom: the Rhetoric of Romantic Vision* (1985), de David Fite, que então dividia a carreira de Bloom em duas fases.

Em outros casos, como no ensaio de Christopher Rollason (2007), vemos uma tendência não a conceber fases, mas sim *personas*, faces, ou aspectos. Desta forma, teríamos um Bloom romântico, um Bloom cabalista, um Bloom bardólatra, um Bloom estudioso das religiões etc. Quanto a esta última divisão, deixarei de lado tais distinções por considerar que, no decorrer da carreira de Bloom, as faces vão se sobrepondo, de modo que, por exemplo, no fazer crítico de Bloom, por vezes, é agregado um aspecto cabalístico. Assim, realizar um corte baseando-me no critério de facetas traria imprecisões de critério, levando-me a um *corpus* inconsistente, ou simplesmente arbitrário.

No que diz respeito à primeira divisão, a primeira fase da Bloom consistiria das cinco primeiras obras publicadas pelo crítico – nenhuma delas com versão em português – as quais muitas das vezes demonstram um autor furioso com os

⁴³ Wallace Stevens (1879-1955) foi advogado e poeta modernista norte-americano, tendo vencido o Prêmio Pulitzer de Poesia. Morreu em decorrência de um câncer no estômago. Seus melhores poemas são “The Emperor of Ice Cream”, “Anecdote of the Jar” e “Thirteen Ways of Looking at a Black Bird”, todos coligidos no volume *Collected Poems* (1954).

dogmas críticos de então – mais especificamente os dogmas do *New Criticism*, os quais na década de 50 nos Estados Unidos usufruíam de hegemonia, ao ponto de a própria Crítica, de modo mais amplo, ser confundida com *A nova crítica*. Aquelas obras tratam prioritariamente do Romantismo inglês, seja nas figuras de autores representativos, como Shelley e Blake⁴⁴, quanto da presença de influência romântica em poetas modernos, como Yeats⁴⁵. Em alguns casos, como no ensaio de Roger Gilbert (2007), essa fase é considerada uma “fase apreciativa”, ou seja, Harold Bloom exerceria uma Crítica da avaliação, de apreciação, com o intuito de despertar o interesse de seu leitor pela obra tratada. Segundo Gilbert, Bloom seria o último crítico de apreciação, na esteira de Samuel Johnson⁴⁶ e William Hazlitt⁴⁷, último por ter a Crítica Literária ganhado ares de objetividade que não permitiam o que Wimsatt⁴⁸ e Beardsley⁴⁹ vieram a chamar de *falácia afetiva*. Na verdade, esse aspecto do estilo de Bloom estará presente, de maneira latente ou não, em todos os seus textos sobre obras literárias.

Uma segunda fase seria delineada pelas obras norteadas pelo conceito de *angústia da influência*, as quais tornaram Harold Bloom um autor conhecido e influente. Nessa fase predominantemente “teórica”, como chega a afirmar David Fite (1987), ou mais “especulativa”, segundo Frank Lentricchia (1982), Harold Bloom se alinhará às tendências da década de 70, quando houve um *boom* de correntes

⁴⁴ William Blake (1757-1827), poeta e artista plástico inglês. Não recebeu reconhecimento em vida como poeta, tendo sido considerado um pária da sociedade inglesa. Chegou a ser preso acusado de incitar tumultos. Realizou belas ilustrações do *Paraíso Perdido*, da *Divina Comédia*, entre outras obras literárias, mas principalmente do *Livro de Jó*. Muitas das suas obras poéticas acompanham ilustrações.

⁴⁵ William Butler Yeats (1865-1939), poeta e crítico literário irlandês. Yeats foi um dos maiores nomes da literatura britânica do século XX. Considerado por muitos um simbolista, Yeats compôs poemas magistrais, como “Leda and the Swan” e “Chuchulain’s Fight with the Sea”. Foi vencedor do prêmio Nobel de literatura em 1923.

⁴⁶ Dr. Samuel Johnson (1709-1784), poeta, crítico literário, biógrafo e lexicógrafo inglês. Intelectual conservador, Dr. Johnson, como ficou conhecido, foi uma das personalidades literárias de maior relevância para o século XVIII na Inglaterra. Um dos responsáveis pela reabilitação de Shakespeare, Dr. Johnson publicou uma edição das peças do dramaturgo com comentários. Publicou também o famoso dicionário da língua inglesa, o mais consultado até a publicação da versão Oxford de 1928. Teve sua personalidade eternizada pelo biógrafo James Boswell, quem conviveu com Johnson para escrever sua biografia.

⁴⁷ William Hazlitt (1778-1830), crítico literário, filósofo e crítico de arte inglês, é considerado um dos maiores ensaístas da língua inglesa. Conhecido principalmente por sua defesa da estética em arte e literatura.

⁴⁸ William Kurtz Wimsatt (1907-1975), professor e crítico literário norte-americano. Expoente do *New Criticism*, escreveu dois ensaios antológicos com Monroe Beardsley, “A falácia intencional” e “A falácia afetiva”, ambos coligidos no volume *The Verbal Icon* (1954).

⁴⁹ Monroe Beardsley (1915-1985), crítico de arte norte-americano, escreveu em coautoria com Wimsatt ensaios fundamentais para o *New Criticism*.

críticas. O *New Criticism* estava se tornando um fóssil vivo, ou sofrendo mutações que o descaracterizaram completamente, como é possível perceber na obra de Kenneth Burke⁵⁰. Assim, um espaço para performance crítica estava se abrindo, e muitos intelectuais da época buscavam encontrar sua própria voz. Nesse cenário, Harold Bloom realizou algo muito semelhante ao que Kenneth Burke fez, só que com mais ousadia. Em determinado momento de sua carreira, Burke abandonou uma das regras do *New Criticism*, a que previa o estudo de poemas centrados no próprio poema e que não seria desvirtuado pela penetração multidisciplinar. História, sociologia e outras disciplinas paralelas deveriam ser deixadas de lado. Burke começou a agregar disciplinas ao seu fazer crítico, com especial atenção para a sociologia. Bloom fará o mesmo e o fará de maneira exacerbada. Psicanálise, retórica, cabala judaica, entre outras disciplinas, fazem parte do arsenal teórico por trás do conceito de *angústia da influência*, o qual se tornará moeda corrente das negociações críticas das próximas duas décadas nos Estados Unidos.

Todos os volumes publicados por Harold Bloom a partir de então e até o fim da década de 80 buscarão desenvolver o conceito. Serão oito volumes de Crítica publicados no período que lidam com a questão da influência. A fase também é marcada pela relação por vezes de simpatia e por vezes conflitante entre Harold Bloom e os seus colegas de New Haven, que juntos, a despeito das diferenças, ficaram conhecidos como os “Desconstrucionistas de Yale”. Bloom, inclusive, no período, publicará texto no livro de autoria conjunta com Geoffrey Hartman⁵¹, J. Hillis Miller⁵², Paul de Man⁵³ e Jacques Derrida⁵⁴, o qual ficou conhecido como “manifesto

⁵⁰ Kenneth Duva Burke (1897-1993), crítico literário norte-americano de influência maior nos Estudos Literários norte-americanos. Burke foi especialista em William Shakespeare, e se alinhou timidamente ao *New Criticism*, tendo posteriormente e de maneira individual, desenvolvido teses em filosofia da arte que agregavam contribuições das mais diversas disciplinas, mas sempre no intuito de criar sistemas interpretativos. Sua obra mais conhecida é *Filosofia da forma literária* (1941).

⁵¹ Geoffrey Hartman (1929), crítico literário nascido na Alemanha, mas de formação intelectual nos Estados Unidos. Hartman é especialista em William Wordsworth e cultivou durante muitos anos o que ficou conhecida como Crítica Fenomenológica. Com o *boom* da teoria se tornou um dos desconstrucionistas de Yale. Seus livros mais conhecidos são *Beyond Formalism* (1970), *The Fate of Reading and Other Essays* (1975) e *Criticism in the Wilderness* (1980).

⁵² Joseph Hillis Miller (1928), crítico literário e professor norte-americano. Especialista no romance vitoriano inglês, especialmente em Charles Dickens, Miller cultivou durante muitos anos o que ficou conhecida como Crítica Fenomenológica. Com o *boom* da teoria se tornou um dos desconstrucionistas de Yale. Seus livros mais conhecidos são *The form of Victorian Fiction* (1968), *A ética da leitura* (1987) e *On Literature* (2002).

⁵³ Paul de Man (1919-1983), crítico literário nascido na Bélgica, mas de formação intelectual nos Estados Unidos. De Man foi o grande divulgador do Desconstrucionismo nos Estados Unidos. Suas principais obras são *Blindness and Insight* (1971), *Allegories of Reading* (1979) e *The Resistance to Theory* (1986).

desconstrucionista” (LEITCH, 1983), chamado *Deconstruction and Criticism* (1979). Ainda assim, Bloom fará questão de não se considerar um desconstrucionista, buscando impugnar a tese de Paul de Man acerca da impossibilidade da leitura nesse mesmo volume. Mesmo sendo rotulados como membros de uma escola, os críticos supracitados têm produção tão diversa entre si, como afirmam tanto Jonathan Arac e Wlad Godzich em *The Yale Critics: Deconstruction in America* (1983) como Vincent B. Leitch em *Deconstructive Criticism: an Advanced Introduction* (1983), que o rótulo em muitos casos só persiste pela convenção. A fase da teoria de Bloom alcançara o auge quando da publicação de uma antologia de ensaios, *The Poetics of Influence* (1988), organizada pelo poeta e crítico John Hollander.

Os grandes comentadores de Harold Bloom de então (fim da década de 80), David Fite e Peter de Bolla, já o consideravam como um crítico de duas fases distintas, uma mais crítica, em que Bloom foi um paladino do Romantismo Inglês e grande inimigo do *New Criticism* – que por sua vez depreciava, de modo geral, os românticos – um ensaísta já considerado polêmico e revolucionário por tentar modificar o clima e a disposição crítica de seu meio; e uma fase mais teórica, em que Bloom demonstra claramente possuir um projeto teórico ambicioso, numa tentativa de se tornar uma poderosa voz, praticamente representando a sua própria teoria, uma fase na qual Bloom por vezes parecerá obcecado com o seu projeto. Ademais, concomitante à sua produção teórica, Harold Bloom se tornou uma figura imponente no meio acadêmico norte-americano, sendo agraciado com nomeações catedráticas, como a de *Sterling professor of humanities* de Yale, e com prêmios, como o *MacArthur Fellowship*. Um gigante da Crítica se formava nesse período, e foi só após a obtenção dessa eminência que Harold Bloom foi notado no Brasil, tendo sua *tetralogia da influência* traduzida no início da década de 90 e publicada pela editora Imago. As traduções de *A angústia da influência* (1973;1991), *Um mapa da desleitura* (1975;1995), *Cabala e crítica* (1975; 1991) e *Poesia e repressão* (1976; 1994) foram feitas respectivamente por Arthur Nestrovski, Thelma Médici Nóbrega, Monique Balbuena e Cillu Maia.

⁵⁴ Jacques Derrida (1930-2004), filósofo francês. Derrida foi o fundador da Desconstrução, uma das correntes filosóficas mais influentes da segunda metade do século XX. Intelectual monumental, investigou muitos dos principais problemas da filosofia, tendo explorado desde Platão até Marx. Escreveu mais de quarenta livros. Morreu de câncer no pâncreas.

Desde então, se passaram mais de vinte anos e é impossível negar que uma nova fase na produção de Bloom se iniciou no início dos anos 90 e provavelmente persiste até hoje. Já nas décadas anteriores, quando Harold Bloom construía o seu projeto teórico, tendências paralelas surgiam, principalmente ligadas a movimentos sociais de esquerda, que aos poucos também foram construindo arsenal crítico e teórico. Movimentos como o de liberação feminina, ou pelos direitos dos negros – que se expandiram com a Lei de Direitos Civis de 1957 – tiveram projetos teóricos análogos no campo da Teoria Literária, normalmente com orientação marxista. Esses projetos teóricos, nomeados simplesmente por *Feminism* ou *Gender studies*, por exemplo, foram aos poucos sendo agregados numa disciplina relativamente nova das Ciências Humanas, de maneira voluntária ou não, chamada *Estudos culturais*, declaradamente de orientação multiculturalista e de viés politizador. O vocabulário é novo, mas a orientação teórica continua sendo o bom e velho Marxismo. Tomemos como exemplo o feminismo: se usarmos as considerações marxistas acerca da produção de cultura – a qual inclui a produção literária – devemos levar em conta que os escritores, críticos, teóricos, estudiosos, sendo produtores de *superestrutura*, ou seja, de cultura, representam uma classe dominante – em *Contribuição para a Crítica da Economia Política* (1859), Marx afirma que essa classe dominante é a burguesa. Isso quer dizer necessariamente, em literatura, que a classe dominante é aquela a quem é permitido o exercício da Crítica Literária, pois é a classe dominante que detém os meios de produção, os meios econômicos, portanto, é ela que tem o monopólio da cultura. Troque-se a classe econômica predominante pelo gênero masculino, e temos um grupo que possui poder econômico – os homens – que se apropria da cultura, tornando-a ideologicamente orientada por um “falocentrismo” e que tende a produzir desigualdade de gênero. Em outras palavras, o Feminismo denuncia a literatura e a Crítica Literária como sendo feitas por homens e para homens.

O exemplo feminista demonstra como, ao menos em suas premissas, o Feminismo tem raízes marxistas, um dos motivos pelos quais ser vertente teórica tão admirada pelo marxista Terry Eagleton. Poderíamos usar o mesmo exemplo para os estudos étnicos, de orientação sexual, ou qualquer outro que posteriormente veio a servir às hostes dos *Estudos culturais*. É só substituir a dicotomia burguesia/proletariado, a qual, segundo a doutrina marxista essencialmente tem

inerente a si os atributos opressor/oprimido, por homem/mulher, heterossexual/homossexual; caucasianos/afrodescendentes ou caucasianos/qualquer outra etnia, e aplicar o mesmo paradigma de raciocínio acerca da construção ideológica e da exploração e exclusão. O que todas essas tendências teóricas concluem, a despeito de suas sutis diferenças é que a tradição literária, o cânone, os grandes escritores, usufruem de tais rótulos em função de uma construção ideológica, ou seja, orientada pelo domínio cultural que só é permitido pelo domínio econômico, de homens brancos, ocidentais, heterossexuais, e tal tradição só é válida por representar esse domínio cultural. Mais do que isso, essas novas tendências questionam a própria validade de conceitos como o de “cânone” ou “tradição”, afirmando que manifestações culturais de qualquer natureza só são valorizadas devido à ideologia, e que, portanto, nenhuma cultura é intrínseca e essencialmente melhor do que outra. Em outras palavras, as peças de William Shakespeare, os romances de Machado de Assis ou os poemas de Victor Hugo não são melhores – por quaisquer critérios de valor que se adote – do que uma novela de televisão, uma música do gênero sertanejo universitário ou uma coreografia de funk. Surge, então, o conceito contemporâneo de *multiculturalismo*, intelectual e político, segundo o qual nenhuma manifestação ou sistema cultural pode se arrogar superioridade em relação a outra manifestação ou sistema cultural.

Multiculturalismo e *Estudos culturais* se tornaram uma grande moda intelectual e usufruem de espaço privilegiado nas Universidades em todo o mundo ocidental hoje. Harold Bloom presenciou com atenção essas tendências se tornando moda, e se enfureceu com elas, daí surgindo sua terceira fase.

Nos *English departments* norte-americanos, equivalentes aos nossos departamentos de Letras, começaram a ser introduzidos estudos acerca de artefatos culturais da mais diversa natureza: histórias em quadrinhos, literatura *best-seller*, filmes hollywoodianos, rap etc. em detrimento dos grandes escritores do cânone. Além disso, foi iniciado um revisionismo desses grandes escritores que buscava identificar os modos como eles veiculavam a “ideologia dominante” em suas obras, sendo muitas vezes empreendido por meio de um arcabouço teórico oriundo da *Desconstrução* de Jacques Derrida. Daí, estudos como o ensaio sobre o racismo em *O coração das trevas* de Joseph Conrad, do escritor nigeriano Chinua Achebe se tornaram muito comuns, e uma caça às bruxas, o que para os representantes dos

Estudos Culturais era algo como os Julgamentos de Nuremberg, foi levada a cabo. Exemplos conhecidos desse revisionismo são os casos d' *As aventuras de Huckleberry Finn*, de Mark Twain, nos Estados Unidos e de *Caçadas de Pedrinho*, de Monteiro Lobato, no Brasil, os quais foram determinantes para modificar negativamente os modos de circulação dessas obras em ambiente escolar. Entre outros, esses fatores levaram Harold Bloom a escrever *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo* (1994, 1ª edição brasileira de 1995), que inaugura essa terceira fase, uma fase marcada pelo combate à “Escola do ressentimento”, termo cunhado pelo próprio Bloom para nomear “feministas”, “neo-historicistas”, “neomarxistas” etc., enfim, todos aqueles que podem ser abarcados pelo termo “Estudos culturais” e/ou que pregam o “multiculturalismo”. A partir de então, muitas das obras de Bloom estarão fundamentadas na ideia de cânone, listas de grandes escritores que, segundo o crítico norte-americano, são os maiores devido à qualidade estética de suas obras, tendo, em qualquer grupo de “imortais” elencado por Bloom, William Shakespeare como figura central. Assim são *O cânone ocidental*, *Como e por que ler* (2000), *Gênio* (2002) e *Onde encontrar a sabedoria* (2003), além do volume *Shakespeare: a invenção do humano* (1998), uma análise de toda a produção dramática de Shakespeare com a tese de que foi Shakespeare quem criou o conceito de “humano” no mundo ocidental.

O enfrentamento de Harold Bloom com a “Escola do Ressentimento” não se restringiu a seus volumes de Crítica. Depois de ter adquirido certa fama mesmo fora do meio acadêmico, Harold Bloom passou a ser presente também em meios de comunicação de ampla circulação, como jornais e revistas. Usou dessas mídias para atacar seus rivais intelectuais, e do mesmo modo se envolveu em polêmicas sobre os mais diversos assuntos, mas todos eles acabaram marcando demais a personalidade do crítico como um “dinossauro” acadêmico, um reacionário, defensor de ideias antigas e ultrapassadas e que não conseguiu manter o passo com os anos que se passavam e traziam mudanças socioculturais. Entre muitas das polêmicas em que se envolveu, vale destacar as críticas de Bloom aos livros de J.K. Rowling, a famosa série *Harry Potter*, cujo sucesso de vendas, segundo o crítico, demonstrava um emburrecimento em progresso da cultura literária e uma prova de que 35 milhões de compradores de livros podem estar errados. Essas considerações levaram Bloom a editar a obra *Contos e poemas para crianças extremamente*

inteligentes de todas as idades (2005), a qual no Brasil foi mutilada e publicada em quatro partes.

Entremeada a essas três fases, está a publicação de obras de História das Religiões, como *The American Religion* (1992), de Religiões Comparadas, como *Presságios do milênio* (1996) e *Jesus e Javé* (2002), a edição de antologias, como *The Selected Writings of Walter Pater* (1974) e *Till I End my Song* (2010), a edição de obras críticas como aquelas publicadas pela Chelsea House, assim como introduções a novas edições de obras literárias “canônicas” como *O paraíso perdido* de John Milton e *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes.

Impossível no presente trabalho analisar atentamente cada produção de Harold Bloom, o que seria um trabalho de edição e comentário de fôlego que por si só já configuraria uma nova tese. Em razão disso, realizei o primeiro corte na produção de Bloom, o primeiro passo para a definição do meu objeto, considerando obras nas três fases comentadas acima, porém, deixando de lado os volumes sobre religião. Como a minha grande área de atuação é Crítica e Teoria Literária, perscrutar obras de outra grande área do saber demandaria da minha parte tanto um olhar diferenciado, o que prejudicaria a verticalização do trabalho, quanto um aporte teórico, arcabouço e leituras de outra natureza, o que encaminharia a tese numa direção holística fatalmente não exequível considerando o tempo pré-determinado para a sua produção. Assim, invadir campos de atuação como a História das Religiões poderia me levar a cometer impropriedades sem a devida imersão na área. Assim, excluí os volumes *O livro de J* (1990), *The American Religion* (1992), *Presságios do milênio* (1996), *Jesus e Javé: os nomes divinos* (2005) e *Anjos caídos* (2007). Junto também as antologias aos livros que não farão parte do meu objeto, por possuírem apenas uma autoria editorial por trás delas. Como são muitas as antologias, seja de textos literários, como *Till I End my Song*, seja de Crítica, como as centenas de volumes da Chelsea House, não convém nomeá-las neste espaço, com exceção da antologia de ensaios do próprio Harold Bloom, *Poetics of Influence*.

Para concluir esta primeira parte da construção de um *corpus*, a qual, confesso, se deu de maneira destrutiva, partindo de um todo de publicações que se confundia com a própria vida do autor, e que foi aos poucos sendo reduzida numa passagem de biografia intelectual para tema de tese – uma passagem por definição metonímica, mas sem a qual seria impossível estudar literatura – realizei mais um

corde na produção de Harold Bloom, desta vez do volume *The Flight to Lucifer: Gnostic Fantasy* (1980), por ser um romance, único em toda a produção do crítico e também renegado pelo próprio autor.

Concluindo esta primeira etapa, é possível finalmente elencar as obras de Harold Bloom que serão sujeitas ao escrutínio proposto neste capítulo. Levando em conta, em primeiro lugar, as três fases elencadas da produção crítica de Harold Bloom:

1. Fase crítica, de apreciação do Alto Romantismo inglês, combativa ao *New Criticism*, marcada pelo surgimento do crítico no meio acadêmico norte-americano. Estende-se de 1959, ano da publicação em livro de sua tese de doutorado, *Shelley's Mythmaking*, a 1973, ano da publicação de *A angústia da influência*;
2. Fase teórica, especulativa, de construção de um projeto teórico hercúleo, marcada pela ascensão do teórico como figura imponente do meio acadêmico norte-americano. Vai de 1973 a 1994, ano da publicação de *O cânone ocidental*;
3. Fase saudosista e ao mesmo tempo casmurra, de bardolatria⁵⁵ e combate à disciplina Estudos Culturais e aos pregadores do multiculturalismo, chamados pelo agora "Brontosaurus Bloom"⁵⁶ de "Escola do ressentimento", marcada pelo aumento do desinteresse do meio acadêmico concomitante a um aumento do interesse do *leitor comum* pelo professor de New Haven. Estende-se 1994 até hoje.

Em segundo lugar, considerando as obras de autoria de Harold Bloom – ou seja, sem contar volumes com comentários ou introduções – de Crítica e Teoria literária tão-somente, chegamos a um *corpus* preliminar de vinte e uma obras, quais sejam: da primeira fase, *Shelley's Mythmaking* (1959), *The Visionary Company* (1961), *Blake's Apocalypse* (1963), *Yeats* (1970) e *The Ringers in the Tower* (1971);

⁵⁵ Termo referente à idolatria por William Shakespeare, não só como o maior intelecto já existente, o equivalente secular da Bíblia. O termo pode ou não ser considerado pejorativo. Para os admiradores de Shakespeare, como no caso do filósofo escocês Thomas Carlyle (1795-1881), ou mesmo para Bloom, o termo é bem-vindo. Contudo, para George Bernard Shaw, dramaturgo irlandês, desconfiado em relação a Shakespeare, o termo conota exagero.

⁵⁶ O termo foi atribuído a si mesmo pelo próprio Bloom numa entrevista a Leva Lesinska, em 2004, quando Bloom afirmou ser um dinossauro por apesar de tudo ainda gostar de dar aulas. Cf. <http://www.eurozine.com/articles/2005-10-07-bloom-en.html>

da segunda fase, *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (1973), *Um mapa da desleitura* (1975), *Cabala e crítica* (1975), *Poesia e repressão* (1976), *Figures of Capable Imagination* (1976), *Wallace Stevens: the Poems of our Climate* (1977), *Agon: Towards a Theory of Revisionism* (1982), *The Breaking of the Vessels* (1982) e *Abaixo as verdades sagradas* (1989); e da terceira fase, *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo* (1994), *Shakespeare: a invenção do humano* (1998), *Como e por que ler* (2000), *Gênio: um mosaico de cem mentes exemplarmente criativas* (o subtítulo da tradução brasileira, “os 100 autores mais criativos da história da literatura” é demasiado apelativo e não reflete as intenções do autor no livro) (2003), *Onde encontrar a sabedoria?* (2004), *Anatomy of Influence* (2011) e *The Shadow of a Great Rock* (2011).

As rebarbas mais salientes do meu objeto, aqui, já tinham sido limadas e devidamente lixadas, mas ainda faltava dar-lhe um acabamento mais lustroso, que refletisse a consistência e factibilidade diante da temática escolhida, a qual chamo, num primeiro momento, simplesmente de temática da *beligerância crítica*.

Para isso, apresentarei um exame de cada uma dessas vinte e uma obras mais detidamente, levando em conta a recepção das obras quando da sua publicação e como a obra se envolve com o contexto das publicações de Harold Bloom. Não podendo ter escolhido todas, selecionei uma de cada fase, de modo a gerar um contraste saliente entre elas e que me permita pensar tanto diacrônica como sincronicamente os pressupostos, ideias, considerações e teorizações que Bloom defende e, principalmente, contra quais ele se posiciona. Minha intenção principal é, portanto, identificar na prática crítica de Harold Bloom como explícita ou implicitamente suas leituras das obras literárias selecionadas revelam as posições que Bloom busca impugnar.

Não pretendo, após a seleção que está por vir, excluir completamente da equação os volumes que não passarem pelo crivo aqui estabelecido. Essas obras serão consideradas e acionadas quando se fizerem necessárias, mas não serão objetos da inspeção mais atenta que pretendo realizar no próximo capítulo.

Concluindo este primeiro corte, espero não ter sido injusto diante de obras tão representativas como *Deconstruction and Criticism*, extremamente simbólica no contexto da disseminação da Desconstrução no meio acadêmico norte-americano,

mas que não conseguiu atender aos critérios supracitados, por Harold Bloom ter contribuído com o livro apenas com um ensaio.

É possível perceber, após este exame primeiro, como há inúmeras possibilidades de construção de objetos de pesquisa diante da obra de Harold Bloom, e como se faz necessária a edição de uma bibliografia crítica, imediatamente, dos escritos do professor norte-americano. Ademais, enquanto leitor e admirador de Bloom, permanece o meu anseio de poder um dia traduzir ao menos alguma coisa de todo esse material ainda não traduzido, o que perfaz a grande maioria do que Bloom já escreveu. Felizmente, devido a seu sucesso editorial, as obras da terceira fase de Harold Bloom têm sido traduzidas frequentemente, embora as mais recentes, de 2007 para cá, não tenham, pelo menos até hoje, sido contempladas com edições brasileiras. A obra de Bloom, portanto, está muito mais acessível ao leitor e pesquisador brasileiro do que a de outros críticos norte-americanos de igual ou maior eminência que Harold Bloom, como Cleanth Brooks, o maior defensor do *New Criticism* na época que a corrente era hegemônica; Murray Krieger, defensor do *New Criticism* na época em que a corrente estava em declínio; ou Kenneth Burke, crítico literário absolutamente ímpar, quase impossível de ser classificado.

Então, partindo da consideração de que Bloom não é um completo estranho para o *scholar* tupiniquim, dou o passo adiante e tento encontrar quais e quantos volumes dentre os citados em momento anterior estão à procura de um pesquisador.

2.1 Explorando a Biblioteca Harold Bloom

2.1.1 Shelley's Mythmaking (1959)

Assim como a maioria dos aprendizes no campo da Crítica Literária, Harold Bloom possuía, quando escreveu o seu primeiro livro, muitos vícios – ou virtudes, dependendo do ponto de vista – como a insolência, cultivada até hoje, fidelidade incondicional a paradigmas teóricos e uma afetação estilística que lhe rendeu muitas críticas quando da publicação, em 1959, de seu *debut*, *Shelley's Mythmaking*.

A obra, editada a partir de sua tese de doutorado defendida em 1955, quando Bloom tinha 25 anos, chamou a atenção por vários motivos: o texto aborda de maneira apaixonada um poeta então considerado um pária na Academia, Percy Bysshe Shelley. Em resenha sobre o livro, Simpson afirma que “não houve até então uma ampla tentativa em examinar a poesia de Shelley massiva e detalhadamente” (SIMPSON, 1959-1960, p. 635); Bloom demonstra uma revolta tão apaixonada quanto seu apreço por Shelley contra grandes críticos literários que eram e continuam sendo medalhões indiscutíveis, como Allen Tate, John Crowe Ransom e, principalmente, T.S. Eliot. O jovem pesquisador lançou mão de um arcabouço teórico extremamente alienígena, mesmo para os seus conterrâneos e contemporâneos, embora talvez não para seus correligionários. A base de análise de Harold Bloom é a obra do teólogo judeu Martin Buber⁵⁷ chamada *I and Thou* (1937). Sendo Bloom um judeu norte-americano, ele traz para a sua prática crítica um elemento teológico que aparecerá novamente em *Cabala e crítica*; por fim sua linguagem é completamente estilizada, chamando a atenção pela dificuldade e por já incorporar um conceito desenvolvido adiante na crítica de Bloom: o de que toda Crítica é um poema em prosa.

A seguir, o propósito do livro nas palavras de seu autor:

Um maior propósito deste livro (...) é demonstrar que Shelley é (...) “um poeta apaixonadamente religioso”, que formula sua religião por meio da própria escrita de seus poemas, a criação de seus mitos, e, em seguida, demonstrar a natureza desses mitos, por meio de uma leitura atenta das próprias figuras nas quais eles estão incorporados nos poemas (BLOOM, 1959, p. 67).⁵⁸

Mais do que isso, Bloom busca impugnar as teses predominantes dos *new critics*, segundo as quais Shelley é um típico platonista, o qual alegorizava o mundo. Bloom recupera a distinção *I-it / I-thou* – segundo a qual há duas formas de lidar com a realidade, de uma maneira indireta e de uma maneira direta – de Buber, para demonstrar que Shelley, por ser um criador de mitos e não um alegorizador da realidade – portanto, não um platonista – cultiva o *I-thou*, uma relação direta com

⁵⁷ Martin Buber (1878-1965), filósofo israelita nascido na Áustria. Sionista e exegeta do Judaísmo chassídico, vertente do Judaísmo ortodoxo.

⁵⁸ A major purpose of this book (...) is to demonstrate that Shelley is (...) “a passionately religious poet”, who formulates his religion by the actual writing of his poems, the making of myths, and further, to demonstrate the nature of those myths, by a close reading of the actual figures in which they are embodied in the poems.

seus poemas, de modo que eles são peças concretas de performance linguística, e não ferramentas para representar a realidade. Resumindo a tese, Butter diz:

O sr. Bloom pensa que os intelectuais continuam a apresentar a crítica com um Shelley filosófico, sufocado pelo Platonismo e outros sistemas contra os quais a poesia, por ser ela mesma, na verdade se opõe em sua tentativa de visualizar a realidade, para criar um mito por meio de sua própria força e em seu próprio nome, não a de Platão ou a de Godwin; que eles tendem a tratar Shelley como um filósofo de segunda mão, quando ele foi um original criador de mitos religiosos (BUTTER, 1960, p. 269).

A tese é polêmica, controversa, e gerou muitas insatisfações, por vários motivos: em primeiro lugar, pela ingenuidade de Bloom, que afirmou ter em mãos a maneira correta e definitiva de ler os poemas de Shelley. Nichie (1960) constata que “sua insistência dogmática de que sua interpretação é a única interpretação correta às vezes o leva a pequenas inconsistências”. Para Fogle (1960) o dogmatismo de Bloom muitas vezes gera irritação, apesar de o livro ser uma interpretação “ampla, profunda e vigorosa”; Bloom deixa de lado poemas, como *Alastor* e *Adonais* que poderiam desmentir sua tese. Sendo poemas da produção de Shelley de muita relevância, não poderiam ser ignorados nas análises; o estilo de Bloom é por demais pretensioso, algo que gera imprecisões na leitura. Segundo Simpson “o estilo do sr. Bloom infelizmente é pesado; às vezes há a impressão de que malhos são arremetidos aos versos tênues e abstratos de Shelley” (SIMPSON, 1959-1960, p. 637).

A despeito de certa hostilidade por parte dos críticos, o livro de Bloom obteve boas impressões, principalmente por sua ampla erudição, a qual chamou a atenção principalmente pelo fato de Bloom ter apenas 25 anos quando escreveu seu livro. Seu conhecimento sobre poesia dos séculos XIX e XX era – e continua sendo – abissal. Outros fatores também chamaram a atenção positivamente: a audácia e insolência de Bloom, seja diante dos críticos anteriores a Shelley, seja diante dos poemas mais rarefeitos do poeta inglês, renderam elogios ao escritor estreante: “ainda assim por trás de sua dicção um tanto quanto pretensiosa, sente-se a presença de uma mente sinceramente original e poderosa tentando se alterar com alguns dos poemas mais difíceis de Shelley” (BUTTER, op. cit., p. 268). Por sua vez, Purser admira a coragem de Bloom ao demonstrar apreciação ao seu objeto: “outro fato que deveria ser especialmente notado em favor do sr. Bloom é que ele tem a

coragem em suas convicções. Ele admira e abertamente louva Shelley, Spenser e outros antiquados” (PURSER, 1961, p. 215). Contudo, o que mais chama a atenção na recepção crítica do primeiro livro de Bloom é que desde então, ele se tornou um crítico indispensável em relação ao seu objeto: “este é um livro interessante e original, o qual estudantes sérios de Shelley terão que ler cuidadosamente” (BUTTER, op. cit., p. 268).

Shelley's Mythmaking não é leitura fácil, mas hoje é indispensável para qualquer estudioso de Percy Bysshe Shelley. A obra inaugural de Harold Bloom recuperou o prestígio de Shelley, o qual, segundo Bloom, é muito mais valioso enquanto poeta do que enquanto uma pessoa real ou como filósofo. Ademais, contribuiu com a mudança do clima intelectual nas Letras norte-americanas, por dar um dos muitos solavancos que o *New Criticism* tomaria daí em diante e que o deslocariam do eixo predominante dos Estudos Literários nos Estados Unidos.

2.1.2 The Visionary Company: a Reading of English Romantic Poetry (1961)

Quando Harold Bloom publicou *The Visionary Company* pela primeira vez, em 1961, o clima já mudara desde sua defesa da tese de doutorado em 1955, pois o *New Criticism* já era então considerado uma metodologia arcaica, e os estudos acerca do Romantismo estavam em profusão. Anteriormente, tais estudos eram relativamente escassos, sendo que volumes como *O espelho e a lâmpada* (1953) de Meyer Abrams, professor de Bloom em Cornell, abordavam o Romantismo do ponto de vista histórico, ou seja, uma obra como essa configurava mais um estudo de História das Ideias do que um livro de Crítica Literária. Temos, então, com o segundo livro de Bloom uma mudança de cenário, tanto na própria crítica de Bloom quanto no espírito ao qual ele se insere.

Em primeiro lugar, o segundo livro de Bloom difere do primeiro na amplitude do objeto. O volume se caracteriza tanto como um trabalho de Crítica quanto num estudo no estilo *survey*, de caráter panorâmico e, assim, acaba se assemelhando também a uma antologia, pois muitos fragmentos de poemas são citados no estudo. O objeto é formado por todos os poetas representativos do Romantismo inglês, a

saber, William Blake, William Wordsworth⁵⁹, Percy B. Shelley, Samuel T. Coleridge⁶⁰, Lord Byron⁶¹ e John Keats⁶², sendo que marginalmente são abordados também Beddoes⁶³, Clare⁶⁴ e Darley⁶⁵, entre outros. Para de Man:

Especialmente depois do estudo um tanto quanto agressivo sobre Shelley, parece, à primeira vista, [um livro] bastante manso e convencional: um comentário ligeiro sobre os principais textos estabilizados do Romantismo Inglês, espontaneamente organizado em relação a linhas cronológicas, escrito casualmente no tom de anotações para sala de aula de um curso de graduação, voltado para o público em geral mais do que para o especialista, e ansioso em prover aos leitores um quadro tão inclusivo quanto possível (DE MAN, 1962, p. 619).

De Man afirma que isso se dá só à primeira vista, pois, na verdade, “sua proposta (...) é aquela de um crítico militante motivado por um vasto compromisso, propenso a desagradar hierarquias e avaliações estabilizadas” (Ibid., p. 618). É possível perceber algumas reações de Bloom em relação às críticas ao seu primeiro livro. Em *The Visionary Company*, Bloom não cultiva de capa a capa um estilo afetado, apesar de ocasionalmente cair nele, ao ponto de Purser (1963) afirmar ser difícil acreditar que alguém tenha lido *The Visionary Company* sem ter sentido frustração, esperando ansiosamente chegar ao final. O texto apresenta um estilo misto, de livro concebidamente híbrido: um pouco de pesquisa, uma pitada de antologia, uma tese e uma boa dose de análises regadas pontualmente de polêmica,

⁵⁹ William Wordsworth (1770-1850), poeta inglês. Juntamente com Coleridge, é considerado fundador do Romantismo inglês. Figura maior da história da Literatura Inglesa, conhecido pelo poema *The Prelude*, escrito ao longo de toda a carreira do poeta e publicado postumamente em 1850. Conhecido também pela obra cuja publicação marca o início do Romantismo na Inglaterra, *Lyrical Ballads* (1798), escrito em parceria com Coleridge.

⁶⁰ Samuel Taylor Coleridge (1772-1834), poeta, crítico literário e filósofo inglês. Juntamente com Wordsworth, é considerado o fundador do Romantismo inglês. Coleridge foi um dos principais críticos literários de Shakespeare, introduziu o Idealismo alemão na Inglaterra e compôs os poemas monumentais *The Rime of the Ancient Mariner* (1798) e *Kubla Khan* (1816).

⁶¹ George Gordon Byron (1788-1824), poeta romântico inglês. De biografia que às vezes reivindica o interesse atribuído a sua obra, Lorde Byron é conhecido por ser autor do longo poema narrativo *Don Juan* (1819), mas também pela sua vida de promiscuidade e outros excessos. É considerado herói pelos gregos por ter lutado contra o Império Otomano em nome da Grécia.

⁶² John Keats (1795-1821), poeta romântico inglês. Keats formou a segunda geração romântica de poetas ingleses juntamente com Byron e Shelley. Pouco reconhecido em vida, Keats escreveu belas odes, como *Ode on a Grecian Urn* (1820), e hoje é cultuado como um dos maiores poetas da língua.

⁶³ Thomas Lovell Beddoes (1803-1849), poeta e dramaturgo inglês. Membro da terceira geração romântica e de menor expressão, Beddoes cometeu suicídio por envenenamento.

⁶⁴ John Clare (1793-1864), poeta inglês. Conhecido como “o poeta camponês de Northamptonshire”, Clare obteve notoriedade por seus poemas retratando a vida no interior da Inglaterra.

⁶⁵ George Darley (1795-1846), poeta, romancista e crítico literário irlandês. Darley, em 1820, mudou-se para Londres para seguir carreira literária. Obteve espaço ao se tornar um dos críticos do periódico *Athenaeum*.

enquanto *Shelley's Mythmaking* era apenas uma tese polêmica defendida por análises.

De Man, portanto, está correto ao encontrar, por trás de uma simplicidade organizacional aparente, uma tese central e polêmica da qual o intelectual búlgaro discorda. Bloom, ao sintetizar a tese orientadora do livro, afirma que:

O que alia seis grandes poetas tão diferentes em suas reações ao tema comum da imaginação é a qualidade da paixão e grandeza, no discurso e na resposta à vida. Todos eles conheceram de modo crescente o que Stevens parece ter conhecido melhor entre os poetas do nosso tempo, que a teoria da poesia é a teoria da vida (BLOOM, 1971, p. 5).⁶⁶

Essa teoria da poesia é obtida por meio de uma leitura atenta da obra de William Blake, um protótipo imaginativo que servirá como base para a leitura dos outros poetas. Em razão disso, boa parte do livro é dedicada a Blake. É visível aqui um esboço da teoria da influência, desenvolvida mais de dez anos depois, Blake sendo o grande pai poético de todos os outros românticos, embora Bloom não discuta a questão nesses termos.

O método de Bloom o leva a inferir um modelo da obra de Blake, e daí a realizar análises dos poemas dos outros poetas por meio de um paradigma blakeano, o qual não recebeu boas resenhas. Para Paul de Man, a tese simplesmente está equivocada, pois Keats, por exemplo, não se adequa a um modelo de leitura blakeano. Para H. A. Smith, apesar de Bloom ser “uma mente engenhosa, versada e sofisticada, entusiasticamente devotada ao seu objeto, copiosa e preparada em seu alcance intertextual, e paciente em suas investigações de particulares minuciosos, o livro desaponta”. (SMITH, 1963, p. 108). Isso porque o uso de Blake como pedra-de-toque para as análises não é consistente. “(...) o sr. Bloom não consegue nos satisfazer, e é por culpa de seu método que suas conclusões parecem não somente fragmentárias mas frequentemente dúbias e dogmáticas” (Ibid., p. 109). Purser (1963) acredita que Bloom falha nas análises de Wordsworth, Coleridge e Byron, mas acerta quando analisa Keats e Shelley.

Quando Bloom publicou novamente o livro, em 1971, prefaciou a nova edição respondendo aos seus críticos:

⁶⁶ What allies six great poets so different in their reactions to the common theme of imagination is a quality of passion and largeness, in speech and in response to life. All of them knew increasingly well what Stevens seems to have known best among the poets of our time, that the theory of poetry is the theory of life.

O tema deste livro, conforme percebi quando o reli, é a dialética da natureza e da imaginação na poesia Romântica. Que os românticos não eram poetas da natureza em sua argumentação central (...). Como Crítica prática, meus estudos sobre poetas românticos individuais aqui não os traduzem em categorias blakeanas (...) mas buscam análogos cruciais e rivalidades que conectam esses poetas, e que os fazem não apenas compartilhadores de um Espírito de Época, mas contemporâneos no espírito, delineadores da companhia visionária do amor (BLOOM, 1971, p. vii).⁶⁷

Fato é que o livro de Bloom possui uma organização orientadora no que diz respeito às análises realizadas. Segundo De Man, Bloom “escolhe apresentar seu livro como uma leitura competente dentro de uma moldura de uma posição já estabelecida mais do que argumentar em prol dessa posição” (DE MAN, op. cit., p. 619). Portanto *The Visionary Company* é um livro de análise de poemas do Romantismo inglês, mas, do mesmo modo, é um livro sobre uma teoria implícita da leitura de poemas românticos ingleses alicerçada pela obra de William Blake. Tanto que o paradigma defendido tão apaixonadamente em *Shelley's Mythmaking* na figura de Michael Buber é absolutamente ignorado por Bloom nesse segundo volume, tendo incorporado consciente ou inconscientemente alguns de seus preceitos. Por meio de entrevista⁶⁸ concedida posteriormente, sabe-se que Harold Bloom deixou de lado Michael Buber e passou a estudar Gershom Scholem quando se trata de Estudos Judaicos, ou seja, Bloom abraça religiosamente a noção de conflito, pois Scholem é um judeu cabalista, por definição herético, enquanto Buber seguia uma linha ortodoxa.

Quanto à segunda edição, vale ressaltar que Bloom, além de revisar muitas passagens e poemas inseridos erroneamente devido a edições imprecisas consultadas na primeira edição, seguindo o conselho de Smith voluntária ou involuntariamente, acrescenta um capítulo preliminar sobre a contextualização do Romantismo na história das ideias.

⁶⁷ The subject of this book, as I have come to see on rereading, is the dialect of nature and the imagination in Romantic poetry. That the Romantics were not poets of nature is its central contention (...). As practical criticism, my studies of individual Romantic poets here do not translate them into Blakean categories (...) but to seek out the crucial analogues and rivalries that connect these poets, and that make them not only sharers in a Spirit of the Age but contemporaries in the spirit, tracers of the visionary company of love.

⁶⁸ Cf. MOYNIHAN, Robert. *A recent imagining: Interviews with Harold Bloom, Geoffrey Hartman, J. Hillis Miller and Paul de Man*. McCammon: Archon, 1986.

The Visionary Company recupera algumas proposições de Bloom acerca de Shelley, e introduz o estudo de William Blake que será feito de maneira mais aprofundada no próximo volume da produção crítica do professor de Yale, sendo, portanto, o mais representativo dessa primeira fase abordada, pois concentra em si muitas posições do crítico acerca de toda a poesia romântica inglesa, e como Bloom a considerava em oposição não apenas aos detratores do movimento, mas também àqueles que o estavam revisitando, como Northrop Frye. Deste modo, fiz do segundo livro de Harold Bloom a minha primeira seleção para formar o *corpus* de minha análise sobre a Crítica antitética na obra de Harold Bloom, tanto por concentrar muitas posições do autor acerca do *Romantismo* – tema que era então objeto de disputa – como também por ser um estudo de amplitude e abrangência, que fará a leitura de muitos autores partindo de um modelo de leitura orientador e vertical, e que, portanto, está mais sujeito à apreensão.

2.1.3 Blake's Apocalypse: A Study in Poetic Argument (1963)

O terceiro livro de Harold Bloom, publicado em 1963, apresenta mudanças em relação aos dois primeiros, seja pela própria proposta do livro, seja por sua recepção, pois a mudança de tom fez com que a obra fosse mais bem recepcionada pelo acadêmicos. Os dois primeiros livros foram muitas vezes reconhecidos a contragosto por parte dos estudiosos, frequentemente suas qualidades sendo apresentadas como ressalvas, por serem livros de alta categoria, mas escritos por um crítico jovem e muitas vezes pedante. Com o livro de Bloom sobre William Blake, as coisas mudam consideravelmente.

O livro mantém uma proposta mista, como em *The Visionary Company*, sendo ao mesmo tempo uma antologia, regada de comentários críticos orientados por uma tese. Essa tese já foi desenvolvida, em parte, no livro precedente, sendo que muito do que Bloom diz em *The Visionary Company* é recuperado em *Blake's Apocalypse*, com análises e dados ampliados. Segundo Bloom:

Este livro oferece um estudo introdutório do argumento da poesia de Blake. Enfatizo aqueles elementos que fazem dos poemas de Blake mais do que documentos de história espiritual ou intelectual: continuidade que é assegurada, mas muitas vezes não discursiva;

polêmica que é magistral, mas muitas vezes não filosófica; estilo que é individual e exuberante (BLOOM, 1963, p. ix).⁶⁹

O próprio objeto de Bloom nesse terceiro volume de *Crítica* facilita a vida do professor de New Haven. William Blake é um poeta extremamente *sui generis*, sendo difícil incluí-lo em alguma tradição, e sua obra contém um sistema teológico e profético próprio, escrita de maneira muito autoconsciente em toda a sua extensão, de modo que a faz muito mais coerente do que a obra de Shelley ou de qualquer outro romântico analisado anteriormente. De acordo com o próprio Bloom, “Blake nunca escreveu uma linha sem tentar esclarecer sua relação com um contexto mais amplo” (Ibid., p. 383)⁷⁰. Desse modo, as elucubrações teológicas de Bloom caem como uma luva na poesia profética de William Blake, pois a obra de Blake possui uma orientação autoral em toda a sua extensão, estando mais sujeita, portanto, a uma análise das partes em relação ao todo (e vice-versa) mais consistente.

Bewley, ao resenhar o livro de Bloom, afirma:

Apesar do sr. Bloom não ter perdido totalmente seu hábito de se expressar numa maneira concentradamente críptica, seus modos nesse livro na maioria das vezes são atraentes. Ele se apresenta como um guia, e nesse papel ele é tão sensivelmente compreensivo às qualidades da poesia de Blake nos Livros Proféticos (uma virtude que outros comentadores não compartilharam invariavelmente), e ele tem em mente de maneira tão clara e firme as sutilezas tortuosas do mito proliferante de Blake, que seria raro haver um leitor que não se beneficiasse do que ele [Bloom] tem a dizer (BEWLEY, 1964, p. 284).

Talvez a mudança mais notável na trajetória crítica de Harold Bloom tenha sido a sua performance crítica, como aponta Bewley. Bloom aos poucos vai abandonando uma linguagem enigmática, cultivando um estilo mais plano. Ademais, o tom autoritário, completamente perceptível em *Shelley's Mythmaking*, abre espaço para um crítico mais consciente das limitações de seu próprio poder enquanto crítico. Frases como “visões contrárias às minhas podem ser encontradas muito facilmente e eu não busco converter ninguém ao meu julgamento” (BLOOM, 1963, p. x)⁷¹ não eram encontradas em seu primeiro volume.

⁶⁹ This book offers an introductory study of the argument of Blake's poetry. I have emphasized those elements that make Blake's poems more than documents in spiritual or intellectual history: continuity that is assured but often not discursive; polemic that is masterly but often not philosophical; style that is individual and exuberant.

⁷⁰ Blake never wrote a line without trying to clarify its relation to a larger context (p. 383)

⁷¹ Contrary views to my own can be found very easily and I do not seek to convert anyone to my judgment (...).

Além disso, a tarefa de encarar William Blake, um poeta resistente à interpretação, principalmente por sua maneira enigmática – por isso, profética –, foi vista com muitos bons olhos, tendo o livro de Bloom se tornado o mais rico acompanhante das leituras do autor de *Jerusalem*. Não apenas pela dificuldade da tarefa, mas também pela disposição cronológica das análises – Bloom organiza suas análises dos primeiros poemas aos últimos – *Blake's Apocalypse* se tornou uma pérola didática, por meio da qual é possível entender de maneira clara o projeto poético de Blake. “Qualquer um que não tenha ainda lido os Livros Proféticos maiores não faria melhor coisa que visitá-los de maneira preliminar sob a tutela do sr. Bloom, pois (...) é um livro de Crítica muitas vezes sensível (...)” (BEWLEY, 1964, p. 284).

No futuro, Bloom escreveria um comentário à obra completa de William Blake editada por David V. Erdman, e que substituiria⁷² como principal referência ao poeta inglês a clássica edição de Geoffrey Keynes⁷³ que fora consultada por Bloom quando este escreveu *Blake's Apocalypse*.

2.1.4 Yeats (1970)

O quarto estudo desta primeira fase de Harold Bloom trouxe muitas novidades para a trajetória crítica do professor de New Haven. Teremos um objeto, ao primeiro olhar, diferenciado em relação àqueles normalmente abordados por Bloom, um caso de recepção enfiada do livro e o prenúncio da teoria da influência que fará do crítico um dos mais conhecidos no universo da Teoria Literária.

Yeats tem como objeto o escritor irlandês William Butler Yeats, o qual, desde sua morte, ocorrida em 1939, trinta e um anos antes do lançamento do livro, já recebera muita atenção, mas por meio de ensaios e outras publicações esparsas, ou obras de caráter mais biográfico, como *Yeats: The Man and the Masks* (1948), de Richard Ellman. O livro de Bloom se propõe como um estudo completo da obra de

⁷² O maior arquivo online de William Blake – administrado pela Universidade da Carolina do Norte – com os textos e todas as versões das ilustrações disponíveis, elegeu a edição de Erdman para constar na base de dados do site. Disponível em <http://www.blakearchive.org/>

⁷³ *The Complete Poetry & Prose of William Blake*, 1ª edição de 1965; edição com comentário de Harold Bloom de 1982. O volume editado por Keynes se chama *Blake: Complete Writings with Variant Reading*, de 1957.

Yeats, algo totalmente novo quando de sua publicação. É questionável, contudo, que o livro tenha logrado seus objetivos.

Harold Bloom parte dos ainda esboços de sua teoria da influência – prometendo, em *Yeats*, um estudo completo do tema – analisar toda a obra de Yeats de modo a avaliar onde o poeta é grande e onde ele figura como um poeta menor. Bloom parte da seguinte impressão geral sobre a fortuna crítica de Yeats: “a crítica atual é injusta com o Yeats inicial, gentil demais com o Yeats de transição, e na maioria das vezes acriticamente reverente ao Yeats tardio” (BLOOM, 1970, p. 160)⁷⁴. Deste modo, mais uma vez Harold Bloom buscará realizar um trabalho de correção de história literária, reavaliando a obra de um poeta, desta vez, modernista. Modernista em termos, pois é esse rótulo necessariamente que Bloom busca eliminar do poeta irlandês. Segundo Bloom, Yeats é o último dos românticos, na esteira de Blake e Shelley, buscando em sua poesia inicial livrar-se da influência dos ingleses, e falhando brutalmente em sua poesia tardia. Ao sintetizar *Yeats*, Perloff afirma: “para Harold Bloom, a poesia de Yeats, no seu melhor, leva adiante a Grande Tradição de Blake e Shelley, e, no seu pior, é uma distorção confusa e anti-humanística do modo verdadeiramente visionário do Romantismo” (PERLOFF, 1971, p. 554). Assim, Bloom inverte a ordem de valores, louvando a poesia inicial e condenando a tardia. O arcabouço teórico para realizar as análises, dessa vez inédito, chama a atenção, sendo os alicerces para a teorização futura da segunda fase. Ao descrever suas concepções sobre influência, Bloom afirma:

Influência poética, conforme a concebo, é uma variedade de melancolia ou um princípio de ansiedade. Tem a ver com o senso que o poeta tem de seus precursores, de suas próprias realizações em relação às deles. Deixaram eles espaço o suficiente, ou a prioridade deles lhe custou sua arte? Mais importante, onde eles erraram, de modo a fazer com que seja possível a ele acertar? (BLOOM, 1970, p. 5).⁷⁵

Para Mulryne “(...) seu livro tenta, e parcialmente alcança, o estabelecimento de uma nova forma de investigação crítica” (MULRYNE, 1974, p. 629), e segundo Siegel (1971), é mais uma pré-exposição da sua teoria da influência do que um

⁷⁴ Current criticism has been unfair to the early Yeats, too kind to the middle Yeats, and mostly uncritically worshipful of the later Yeats.

⁷⁵ Poetic influence, as I conceive it, is a variety of melancholy or an anxiety-principle. It concerns the poet's sense of his precursors, and of his own achievement in relation to theirs. Have they left room enough, or has their priority cost him his art? More crucially, where did they go wrong, so as to make it possible for him to go right? (p. 5).

estudo de Yeats. Portanto, não é de ignorar as sementes que estão em *Yeats* acerca da teoria da angústia da influência de Bloom. Contudo, não é possível considerar a obra de Yeats um mero pretexto. Segundo Mayhew, *Yeats* “(...) para sempre coloca todos os amantes da poesia de Yeats profundamente em dívida com Harold Bloom” (MAYHEW, 1971, p. 322). Para Perloff “(...) suas leituras são geralmente excelentes” (PERLOFF, op. cit., p. 560) e “certamente esse livro fará com que todos nós vejamos Yeats com novos olhos e repensemos nossas posições” (Ibid., p. 560).

Bloom, contudo, não abandonou sua veneração ao Romantismo, e é necessariamente em sua veneração a Blake e Shelley que seu livro apresenta problemas. Sua atenção excessivamente concentrada na influência dos Românticos em relação a Yeats faz com que os poemas, principalmente da fase tardia, que não apresentam relação com os ingleses, sejam condenados injustamente ou mesmo ignorados. O que acabo de descrever é absolutamente perceptível na seguinte passagem, quando Bloom comenta o soneto *Leda and the Swan* (1924): “desejaria contudo que o soneto de Yeats tivesse somente um toque do ceticismo shelleyano sobre o poder e o conhecimento divinos”⁷⁶ (BLOOM, 1970, p.364-5). Bloom chega ao ponto de às vezes não atribuir mérito algum à obra tardia de Yeats. Para Allen Jr., “(...) essa ênfase super zelosa nos objetos de seu maior interesse ironicamente resulta em falha de percepção (...)” (ALLEN JR., 1971, p. 150) e segundo Perloff “(...) os capítulos mais irritantes são aqueles que lidam com a poesia madura de Yeats” (PERLOFF, 1971, p. 559).

Estas últimas afirmações, contudo, podem ser consideradas generosas perto do que esta por vir, principalmente quanto à condenação que Bloom faz da fase tardia de Yeats e sobre o excesso de afeto em relação aos românticos. Allen Jr. diz que “(...) o autor – um intelectual do Romantismo de reputação considerável – conhece seu Blake e seu Shelley completamente, mas nem sempre compreende apropriadamente W. B. Yeats” (ALLEN JR., 1971, p. 151) e sobre a avaliação da obra tardia de Yeats, Jeffars diz que “Seu estudo nem sempre combina energia com autocrítica; o resultado é uma escrita pouco cuidadosa e uma ocasional falta de tolerância” (JEFFARS, 1971, p. 514). De fato, Harold Bloom consegue tornar um estudo, em primeira instância, brilhante por recuperar uma fase de Yeats até então

⁷⁶ I wish though that the Yeats sonnet had just a touch of the Shelleyan skepticism about divine power and knowledge.

desprezada e realizar uma leitura apreciativa e de alta categoria dessa fase, revelando uma nova faceta de um dos maiores ícones da literatura ocidental do século XX, num estudo extremamente tendencioso em relação ao romantismo, o que fez com que Bloom revelasse, pela primeira vez, uma veia conservadora, por não conseguir enxergar grandeza fora do âmbito da Tradição Romântica, a qual vem desde Spencer e Milton, passando pela “Companhia visionária”, até chegar ao último romântico, Yeats. Segundo Bloom, quando Yeats deixa de ser o último romântico e se torna um modernista anti-humanista gnóstico, ele se torna imprestável.

Pela primeira vez também Bloom receberá uma crítica enfurecida, algo que em sua terceira fase, a partir da década de 90, se tornará comum. O autor dessa crítica é o grande especialista em estudos irlandeses, Donald T. Torchiana (1924-2001). Para Torchiana, em sua crítica mais leve, a ampla capacidade de Bloom acerca da literatura romântica inglesa paradoxalmente o incapacitou a admirar Yeats. Bloom ignora completamente a tradição irlandesa da poesia de Yeats, o que, para Torchiana, é imperdoável, caracterizando uma postura etnocêntrica em suas análises. Ao comentar a obra *The Wanderings of Oisín* (1889), Bloom afirma:

Ele está tão distante da mitologia, e de fato em todos os sentidos tão distante da Irlanda, que não precisamos ficar surpresos por seu poema, a despeito de suas colorações celtas, estar no centro da tradição romântica inglesa (...) ⁷⁷ (BLOOM, 1970, p. 87).

Segundo Torchiana, não apenas incorre Bloom em etnocentrismo, mas, do mesmo modo, abre mão de um lastro de leitura que é fundamental para qualquer leitor que pretenda compreender Yeats:

(...) não importa o que alguém possa pensar sobre as arbitrarias teorias do Professor Bloom sobre a vida e sobre as Letras, não pode haver a mínima dúvida de que ele saiba muito pouco sobre W.B. Yeats (TORCHIANA, 1972, p. 169).

Continuando:

Tristemente, a teorização depreciativa e a fraca familiaridade de Bloom com Yeats estão unidas a uma inaptidão em ler a poesia de Yeats no nível de compreensão atribuído a um garoto de uma escola irlandesa (TORCHIANA, 1972, p. 170).

⁷⁷ He is so far from mythology, and indeed in every sense so far from Ireland, that we need not be surprised that his poem, despite its Celtic colorings, is in the center of English Romantic tradition (...).

Por fim, respondendo a críticos que chamaram *Yeats* de “clássico” da Crítica, Torchiana afirma: “o livro de Bloom é a seu modo um clássico, um clássico da teimosia” (TORCHIANA, 1972, p. 171, grifos do autor).

Talvez Torchiana tenha exagerado em suas altercações, assim como Bloom, ao seu modo, exagerou em suas considerações sobre a poesia tardia de W.B. Yeats. Considero, contudo, *Yeats* mais uma obra crítica de fôlego – por tratar de toda a obra de Yeats – com *insights* precisos por parte de Bloom, orientando análises em muitos casos convincentes, e em alguns casos não, principalmente por sua terminante recusa em abandonar os alicerces românticos de sua formação. A obra sem dúvida é polêmica e obviamente não seria unânime, dado o conhecimento prévio sobre o seu autor, que até então havia escrito necessariamente para desestabelecer os dogmas críticos de seu tempo. *Yeats* “é (...) a mais contenciosa e previsivelmente controversa obra sobre Yeats em muito tempo, talvez até então. De certa forma falha e desorientada (...)” (ALLEN JR., 1971, p. 149).

Dado o contexto de publicação de *Yeats*, num momento em que, por volta de trinta anos após sua morte, William Butler Yeats era uma grande sensação das Letras anglo-americanas, estando, portanto, os nervos à flor da pele em relação a qualquer leitura mais heterodoxa que surgisse, a apreciação mais equilibrada e mais justa, a meu ver, do livro de Bloom, foi feita por Jeffars:

Esse é um livro para ser lido com prazer – mas com o cuidado inevitavelmente provocado por um estudo de tal forma superespecializado, o qual provavelmente se sairia bem com a adição de um pouco de conhecimento profundo da história irlandesa e de temperamento yeatsiano (JEFFARS, 1971, p. 517).

2.1.5 The Ringers in the Tower: Studies in Romantic Tradition (1971)

O quinto livro de Harold Bloom é uma coletânea de vinte e um ensaios, sendo que a grande maioria deles já havia sido publicada anteriormente em periódicos, como *Partisan Review* ou *PMLA*.

Os ensaios compreendem um período de 1957 até 1971 e perpassam um grupo numeroso de temas. Bloom explora desde os poetas românticos ingleses, sua preocupação então proeminente, passando por temas como Napoleão enquanto um símbolo mítico, o romance *Frankenstein* de Mary Shelley – curioso em vista do fato de Bloom pouco lidar com romances nessa fase de sua carreira – poetas vitorianos,

como Robert Browning e Alfred Tennyson, a Crítica Literária de Ruskin, até chegar a escritores contemporâneos seus, como Jorge Luís Borges, Wallace Stevens e Hart Crane.

O conjunto de ensaios, heterogêneo como é, deixa, contudo, transparecer a imagem de uma obra de transição, vista retroativamente. Ao mesmo tempo em que Harold Bloom se preocupa com um *corpus* composto de poetas românticos, explora, do mesmo modo, como esses poetas causaram impacto nas gerações posteriores.

Jerome McGann, ao resenhar o livro, informa-nos pertinentemente sobre a posição de Harold Bloom nos Estudos Literários norte-americanos então: “(...) ele emergiu como nosso mais influente (e, no meu ponto de vista, o mais profundo) crítico do Romantismo inglês e de suas tradições” (MCGANN, 1973, p. 243). Isso num contexto em que o célebre *A angústia da influência* ainda não havia sido publicado.

Em *The Ringers in the Tower*, no entanto, é possível vislumbrar a tentativa de Bloom em explorar campos de estudos fora de sua especialidade. Assim, em muitos momentos, ele acabou enfurecendo alguns estudiosos fora da esfera do Romantismo.

A repercussão de seu ensaio sobre Robert Browning é exemplar. Bloom escreve um ensaio chamado “Browning’s *Childe Roland: All Things Deformed and Broken*” (*Childe Roland* de Browning: todas as coisas deformadas e quebradas). Nesse ensaio, o professor de Yale defende a ideia de que *Childe Roland to the Dark Tower Came* é a maior obra de Robert Browning, estando ela em grande dívida para com o poema de Percy Bysshe Shelley “Julian and Maddalo”. De fato, Bloom coloca o maior poema de Browning em um status de inferioridade em relação a um poema de menor expressão de Shelley.

Park Honan, estudioso de Browning, escreveu em uma resenha sobre o ensaio de Bloom, não sem ironia:

Eu admito que Shelley era um manancial de amor, que as visões dele eram tão fortes quanto as visões podem ser – e eu renuncio a qualquer necessidade de provas – já que nenhuma das proposições podem ser provadas, ou sequer importam bulhufas. Mas ninguém exceto o sr. Bloom vai preferir *Julian and Maddalo* a “Childe Roland” (HONAN, 1973, p. 156).

Ademais, Honan afirma que Bloom considera “Childe Roland” o melhor poema de Browning simplesmente porque o poema se encaixa na definição de

Bloom de “poema de crise” – segundo ele, o típico poema revisionista, que ele tanto viria a explorar em sua “fase da angústia”.

Jerome McGann, do mesmo modo, aponta um problema na obsessão de Bloom com o poema de crise:

(...) ainda assim, não entendo como alguém pode considerar *Don Juan* – que (...) deve ser certamente o maior poema em Inglês desde Milton, assim como é certamente um poema romântico – um poema de crise. Na verdade, é um poema de celebração, apesar de elementos de crise estarem naturalmente envolvidos nele (MCGANN, 1973, p. 246).

McGann faz uma ressalva também acerca das especulações de Bloom no que diz respeito à angústia da influência poética, a qual ele desenvolveria aprofundadamente mais tarde: “o fato é que certos poetas, apesar de estarem profundamente em dívida com o passado, não se sentem ameaçados por seus predecessores psicológicos ou culturais” (Ibid., p. 246).

O estilo de Bloom nos ensaios causa uma espécie de sentimentos cruzados. Para alguns, o seu estilo é impressionista, o que faz de seus textos parecerem meros comentários. Para outros, Bloom consegue se desprender de amarras metodológicas, cunhando um estilo próprio.

Diante dessa confusão de sensações, Angus Flecher diz:

Por que o crítico fica voando ao redor dos textos e dos famosos nomes da tradição? (...) Como a visão de Bloom dos visionários se distingue dos voos da performance oracular? Tais questões se referem ao método de *The Ringers in the Tower* e precisamente a sua “distância crítica”. Pode ser útil sugerir o que é esse método ou, ao menos qual a sua orientação, já que o próprio Bloom, ao que me consta, nunca anteriormente revelou suas afinidades teóricas (FLETCHER, 1971, p. 17).

O ensaio mais importante deste livro, considero eu, se chama “The Internalization of Quest Romance”, publicado pela primeira vez no periódico *Yale Review*, em 1969. O ensaio, predominantemente teórico acerca da poesia romântica inglesa, trata do gênero típico cultivado pelos poetas e como esse gênero é desenvolvido. De acordo com Bloom:

Há, portanto, dois principais elementos na maior fase da busca romântica, a primeira sendo a superação interior das tentações da individualidade, e a segunda uma liberação para o exterior da imaginação triunfante, livre de futuras internalizações, apesar de

“exterior” e “interior” serem ficções partidas ou distinções conceituais falsas nesse triunfo, o qual deve completar uma dialética do amor ao unir a Imaginação a sua noiva, uma criação transformada e contínua da Imaginação, e não uma natureza redimida (BLOOM, 1971, p. 28).⁷⁸

Aqui temos o caminho que Bloom nos indica para compreendermos suas leituras dos poetas românticos, ou seja, não como poetas da natureza, mas como poetas da imaginação.

The Ringers in the Tower é um prelúdio ao coroamento de Bloom em Teoria Literária, quando o professor de New Haven publica o livro que o torna um gigante da “Teoria”, ao mesmo tempo em que é a consagração de um dos maiores críticos do Romantismo inglês no século XX.

2.2.6 A angústia da influência: uma teoria da poesia (1973)

Escrever sobre *A angústia da influência*, neste momento, me causa grande angústia e ansiedade, nos termos de Harold Bloom. Muitos já o fizeram antes de mim. Resenhas, comentários e capítulos de livros já foram dedicados a essa obra fundamental do crítico, tratando dos mais diversos aspectos. Neste momento, gostaria de, em primeiro lugar, falar de seu possível estatuto enquanto poesia.

Não sendo poesia a rigor, mas pela intenção declarada de seu autor, segundo quem Crítica é poesia em prosa, o texto de *A angústia da influência* falha em preencher os pré-requisitos de definição de Crítica vistos no capítulo anterior. Quando busca construir conhecimento sobre literatura, Bloom emprega um estilo que desfavorece a apreensão de significados, maximizando sua produção. Portanto, ao reler a obra chego à conclusão de que mais do que em qualquer outra obra crítica ou teórica, *A angústia da influência* explora as tensões existentes entre os gêneros literários e críticos.

Em outras palavras, o autor incorre, às vezes, em pecados do ponto de vista científico, por deixar lacunas, explorar intertextualidades, metatextualidades, interdiscursividades sem o devido esclarecimento. Emprega linguagem

⁷⁸ There are thus two main elements in the major phase of Romantic quest, the first being the inward overcoming of the Selfhood’s temptation, and the second the outward turning of the triumphant Imagination, free of further internalizations, though “outward” and “inward” become cloven fictions or false conceptual distinctions in this triumph, which must complete a dialectic of love by uniting the Imagination with its bride, a transformed, ongoing creation of the Imagination rather than a redeemed nature.

absolutamente subjetiva, ou seja, sem o respaldo do uso por uma comunidade de leitores etc. Assim, Bloom explora a *disseminação* de sentidos em detrimento de sua contenção.

Do ponto de vista do estatuto estilístico da Crítica e Teoria Literária, Bloom, com o seu livro mais conhecido, rompeu barreiras de modo a gerar, por um lado, espécie, como veremos adiante, e por outro, admiração. O próprio Terry Eagleton, em seu clássico *Teoria da literatura: uma introdução* (1984), afirma ser uma das obras mais originais surgidas nos últimos anos.

A forma como é escrita faz o gênero da obra possuir traços do Mito e da Teoria, levando em conta as peculiaridades de cada um dos gêneros literários. Enquanto trata de questões de influência, Bloom evoca criaturas ou entidades literárias como os sujeitos de sua argumentação, assim como sítios míticos e eventos plutônicos. Segue o exemplo de uma argumentação serpenteante do teórico norte-americano, quando ele elenca diversos equivalentes míticos e poéticos de suas elaborações teóricas sobre o precursor literário que influencia o poeta mais jovem:

Para Collins, para Cowper, para muitos Bardos da Sensibilidade, Milton era o Tygre, o Querubim Cobridor a impedir que uma nova voz entrasse no Paraíso do Poeta. O símbolo desta discussão é o Querubim Cobridor. No Gênese, ele é o Anjo de Deus; em Ezequiel, o príncipe de Tiro; em Blake, o caído Tharmas e o espectro de Milton; em Yeats, o Espectro de Blake. Nesta discussão, é o pobre demônio de muitos nomes (tantos nomes quantos poetas fortes existam), uma vez que os homens ainda não imaginaram um nome final para a angústia que bloqueia a criatividade. É aquela alguma coisa que faz dos homens vítimas e não poetas, um demônio de discursividade e umbrosas continuidades, um pseudo-exegeta que transforma textos em Escrituras (BLOOM, 2002, p. 85).

Por sua vez, a problematização explorada por meio desse gênero rarefeito não é nova, pois em 1970, no livro *The Burden of the Past and the English Poet*, W. Jackson Bate levanta a mesma questão que Bloom levantaria: até que ponto as influências poéticas são benéficas? O passado não é um apoio para o novo poeta, mas sim um fardo, algo a ser superado. Mas onde Bate simplesmente levanta a questão, Bloom a explora. “Estudos de influência poética não são novos, claro, mas a abordagem de Bloom é consideravelmente nova, às vezes de modo surpreendente” (ENDE, 1974, p. 609).

Bloom afirma a tese de que a influência poética é um princípio de angústia, um elemento que afeta a psicologia do poeta mais novo. O poeta anterior assombra a existência do poeta mais novo, ou *efebo*, de modo que o poeta deve encontrar espaços para sua atividade poética, os quais não são dados de antemão, tendo o poeta anterior, por conta da sua *força*, ocupado todos eles. Desse modo, a poesia do poeta mais novo lançará mão de recursos psíquicos, ou daquilo que Bloom chamará de *razões revisionárias* – as quais necessariamente farão com que o poeta incorra em erros de leitura e interpretação – de modo a superar a influência de seu precursor. Diante do precursor, a angústia se dá pelo impulso de mortalidade, gerado pela consciência de *tardividade* (belatedness) que acomete o jovem poeta, o qual sofria da ilusão da imortalidade. Portanto, o poeta precursor gera a consciência da mortalidade o que, por sua vez, gera angústia. Segundo Bloom:

A influência poética – quando envolve dois poetas fortes autênticos – sempre se dá por uma leitura distorcida do poeta anterior, um ato de correção criativa que é na verdade e necessariamente uma interpretação distorcida. A história da influência poética frutífera, o que significa a principal tradição da poesia ocidental desde o Renascimento, é uma história de angústia e caricatura auto-salvadora, de distorção, ou perverso e deliberado revisionismo, sem o qual a poesia moderna como tal não poderia existir (BLOOM, 2002, p. 80).

Diferentemente, portanto, do que pensava T.S. Eliot, conforme demonstrou em *Tradição e talento individual*, a influência não pode ser considerada como um fator puramente benéfico, ou mesmo, não pode ser benéfico de forma alguma. Qualquer aceitação de uma dada influência é um sinal de limitação do poeta mais novo. Aceitar outro como precursor é se vitimizar – se render às potencialidades do outro.

Para Bloom, influência é um princípio de ansiedade, e aqueles críticos que idealizaram o relacionamento entre o poeta e seu precursor (declarando somente as recompensas do poeta tardio) representaram erroneamente a história literária (ENDE, 1974, p. 610).

Esse é o argumento principal, o qual já foi parafraseado de diversas formas – como acima – principalmente pela comparação da relação poética com o *complexo de Édipo* freudiano, o que é ligeiramente redutor (em breve chamarei a atenção para o porquê).

Aparentemente, o conceito de *influência* sofreu uma simbiose com Harold Bloom, pois em qualquer obra que comenta termos críticos, como *As palavras da crítica* (1992), organizada por José Luís Jobim – onde “Influência” é discutida por Arthur Nestrovski – ou *Critical Terms for Literary Study* (1990), de McLaughlin e Lentricchia – onde “Influence” é discutida por Jay Clayton – não se discute a noção de *influência* sem discutir *A angústia da influência*.

O livro, como vimos, é mais uma obra corretiva de Harold Bloom, o que demonstra sua quase desesperada necessidade de ser original, de encontrar seu próprio caminho no campo da Crítica e da Teoria Literária, assim como sua demanda por alguém a quem combater. *A angústia da influência*, contudo, é um caso especial de originalidade. Regida pela noção, expressa no próprio livro, de que toda Crítica é poesia em prosa, Bloom foi muito mais ousado do que o normal, mas desta vez não somente em sua argumentação, mas na própria construção da obra. Como disse acima, o livro se apresenta, também, como uma espécie de obra literária pós-moderna, por circular em vários gêneros e muitas vezes, a despeito de seu subtítulo, “uma teoria da poesia”, problematizar e questionar o seu próprio status enquanto teoria:

Uma teoria da poesia que se apresenta como um severo poema, baseado em aforismo, apotegma e um padrão mítico bastante pessoal (embora inteiramente tradicional) (...). Tudo o que compõe este livro – parábolas, definições, o exame das proporções revisionárias como mecanismos de defesa – pretende ser parte de uma meditação unificada sobre a melancolia da desesperada insistência da mente criativa sobre a prioridade (BLOOM, p. 63, 2002).

Temos, portanto, com *A angústia da influência*, um avanço nos limites do ensaísmo. O livro, em seus seis ensaios, explora profundamente as possibilidades de indefinição do gênero ensaio, evocando questões de maneira por vezes caótica, e deixadas de lado do mesmo modo. Em determinado momento (BLOOM, 2002, p. 167-8), por exemplo, Bloom evoca a autoridade de F. M. Cornford sobre a questão do sacrifício enquanto discutia a *vontade poética* subdesenvolvida da consciência, de acordo com Freud, para, no parágrafo seguinte, tratar da internalização do poeta precursor. Deste modo, o conhecimento sobre literatura produzido por Bloom se dá por meio de uma proliferação de sentidos – um dos motivos pelos quais Bloom deixou de usar notas e referências.

Segundo Paul de Man, Harold Bloom, talvez inconscientemente, ao constatar que os poetas e críticos românticos foram os criadores da linguagem por meio da qual o Romantismo é discutido, lança mão de uma linguagem peculiar, com termos e uso de termos extremamente idiossincráticos, o que em si é uma tentativa de superação dos precursores. “Ele organizou seu livro (...) como uma taxonomia de padrões de erros recorrentes no ato da leitura, e ele atrai atenção para o aspecto categórico, aristotélico, de sua exposição por meio de uma terminologia atraente e extravagante” (DE MAN, 1974, p. 273-4). Bloom, o tempo todo, joga com sua própria teoria. Nemerov (1975) afirma, pejorativamente, que o uso extremamente peculiar da linguagem, a exemplo de “Querubim Cobridor”, “Efebo”, “Questionador Idiota” etc. faz com que *A angústia da influência* às vezes pareça uma história em quadrinhos. Mas a inconsistência de gêneros, e a taxonomia peculiar não é o único aspecto que afastam o texto do âmbito exclusivamente da “Teoria”. O livro contém poucas leituras e exemplos para comprovar sua tese, apresentando inconsistências enquanto “uma teoria da poesia”. Por isso talvez a dificuldade de aplicar tal teoria numa leitura efetiva. A obra é tudo menos uma obra didática, e não ajuda Bloom a ter continuadores, como tiveram, por exemplo, muitos formalistas e estruturalistas. “(...) *A angústia da influência* como uma declaração de pura teoria (...) fornece poucos exemplos como apoio” (ENDE, 1974, p. 615).

Por vezes, também, o livro de Bloom parece uma coletânea de mitos, como *As metamorfoses* de Ovídio. Esse é o motivo de não ser correto reduzir sua tese a um *complexo de Édipo*. O mito de Édipo é um entre tantos que servem como vocabulário para apresentação e desenvolvimento da sua tese – mas não para sua demonstração, e isto é muito importante. Os exemplos literários atuam de maneira inversa do que ocorre em muitos textos teóricos. Em Bloom, os mitos farão parte da própria argumentação e não das evidências, como foi demonstrado acima. Assim, o mito de Édipo virá à luz para que aspectos da teoria sejam compreendidos, num embate com o uso que Freud faz do mito de Édipo. É mais uma das maneiras que Bloom usa para demonstrar sua tese implicitamente – por meio de seus próprios combates com precursores. Para muitos, isso acaba gerando uma performance desagradável: “o mais profundo mal-estar em *A angústia da influência* deriva do implícito relacionamento com a própria prática crítica de Bloom (...). É a justificação teórica do trabalho de Bloom enquanto um crítico prático” (BROWN, 1975, p. 244).

Outro exemplo de como os mitos fazem parte da argumentação é a presença do Satã de John Milton como protótipo do poeta *efebo*. Do mesmo modo que Satã, o jovem poeta deve se rebelar contra seu criador e criar seu próprio espaço de atuação.

O modo como o livro é escrito, portanto, não poderia ser mais original, algo que, como é de se esperar, não necessariamente deve agradar a todos. Nemerov, em sua resenha, demonstra extrema indisposição em relação à obra de Bloom, e estende sua indisposição a todo o momento da Crítica Literária contemporânea. Em primeiro lugar, diz não ter entendido muito bem o livro: “(...) meu problema com o livro pode ter sido simplesmente pelo fato de ele ser difícil demais para mim” (NEMEROV, 1975, p. 163). Contudo, Nemerov atribui a dificuldade do livro à própria incapacidade do autor em se fazer entender: “Bloom escreve uma taquigrafia literária e alusiva, a qual é, principalmente, totalmente associativa; uma coisa o lembra de outra e ele não consegue parar, de modo que ele é às vezes nada mais que elipses, pérolas desconexas” (NEMEROV, 1975, p. 165), e conclui: “a vida da inteligência institucionalizada, por meio do seu próprio tipo de entropia, cresce cada vez mais em dificuldade e nunca decresce” (NEMEROV, 1975, p. 169).

Em outros casos, *A angústia da influência* foi atestado como um caso de má fé ou mediocridade. Segundo Brown, “Bloom é um generalizador versátil e inveterado” (BROWN, 1975, p. 243). Continuando, Brown acredita, como um esquerdóide idealista – uma espécie de hippie dos Estudos Literários para quem as teorias têm de falar de união e não em conflitos – que a teoria da poesia de Bloom, por descrever a história literária em termos de competitividade, gera um desserviço ao ofício tão nobre e humano do poeta. Para ele, assim como o Capitalismo é nocivo por ser competitivo, uma teoria da poesia que a descreve em termos de conflitos é tão nociva quanto. Acrescenta, por fim, que Bloom promove o comparatismo por ser preguiçoso. Já que todo poema dialoga com um poema precursor, segundo Bloom, a história literária só pode ser compreendida por meio de comparação. É verdade. Mas Brown diz mais. Citando o crítico italiano do século XIX, Francesco de Sanctis, afirma que o comparatismo é a conversa de crianças da Crítica, mesmo quando proferida por adultos (Ibid., p. 245). Assim, Bloom, para seu conforto, erigiu uma teoria do comparatismo. O professor de Yale estaria institucionalizando uma preguiça intelectual.

Apesar de respostas ríspidas e muitas vezes boquiabertas à publicação de *A angústia da influência*, o livro, de modo geral, chamou a atenção positivamente: “*A angústia da influência* é um livro intuitivo e audacioso” (SCHWABER, 1973, p. 89). Vale lembrar também que o livro elevou Harold Bloom a um patamar superior nas Letras norte-americanas, tornando-o um dos maiores críticos literários nos Estados Unidos até hoje.

A obra em questão foi publicada no Brasil pela primeira vez em 1991, com tradução de Arthur Nestrovski. Teve uma segunda edição norte-americana em 1997, com respectiva edição brasileira de 2002, traduzida por Marcos Santarrita.

De modo a sintetizar a apreciação da obra, confirmo que sua linguagem é por vezes rarefeita, provavelmente devido à própria tentativa de Bloom em encontrar uma voz original: “talvez a estratégia inconsciente de Bloom seja alcançar novas definições de imaginação por meio de exageros quase extravagantes” (DE MAN, 1974, p. 271). Apesar de o livro deixar muito por responder, o que descaracteriza sobremaneira o texto como sendo uma teoria acabada – “suas ideias são sãs e merecem ser investigadas, mas como teoria, esse livro nunca funcionará” (SCHWABER, 1973, p.89) – o livro tem força autoral, erudição, uma dificuldade recompensadora, além de novidade quanto ao aporte, por trazer à baila muitos conceitos da psicanálise, o que na década de 70 estava se tornando uma tendência nos Estudos Literários norte-americanos:

A virtude primordial desse livro é que ele traz ideais psicanalíticos de conflito filial pela independência de modo que elas se nutram na criatividade literária, questões complicadas – espera-se que para sempre – de biografia e influência literária, endividamento generacional e mudança cultural (SCHWABER, 1973, p. 86).

2.1.7 Um mapa da desleitura (1975)

Em seu livro de 1975, *Um mapa da desleitura*, a sequência de *A angústia da influência*, Harold Bloom é bem sucedido na difícil tarefa de desagradar mais ainda, mostrando mais uma vez que o professor de Yale nunca foi e nunca será uma unanimidade. Contudo, as controvérsias geradas por suas obras ganham a cada nova publicação cada vez mais impacto. *Um mapa da desleitura* possui mais sabor de polêmica por ser talvez a obra que mais o vincula ao grupo de intelectuais da qual fez parte, os chamados desconstrucionistas de Yale.

O livro foi concebido a partir de *insights* de Paul de Man, em resenha que depois veio a fazer parte da segunda edição de seu livro seminal *Blindness and Insight* (1971, 2ª edição de 1983). Paul de Man, buscando uma aplicação prática das razões revisionárias que Harold Bloom cunhou em seu livro anterior, relaciona-as com tropos retóricos. Deste modo, por exemplo, *Tessera* – o processo de preenchimento por meio do qual o poeta lança mão de termos utilizados pelo poeta precursor de maneira antitética, preenchendo o significado “incompleto” do poema anterior – se relaciona com a sinédoque, um tropo ou figura de linguagem que assinala a relação da parte pelo todo (a parte é preenchida em direção ao todo). Harold Bloom aproveita os *insights* de Paul de Man, dedica o livro ao belga, e desenvolve um “mapa”, o qual vai muito além das razões e dos tropos retóricos, e é a partir daí que percebemos uma ambição descomunal em Harold Bloom.

O projeto teórico de Bloom se expande de maneira brutal. O crítico norte-americano retorna às suas raízes, encontrando um modelo cósmico que oriente a organização de seu mapa. O modelo é a Cabala Luriânica. De acordo com a teoria do intelectual judeu gnóstico do século XVI, Isaac Luria, a criação não foi um processo expansivo, mas sim regressivo. A primeira fase do ato de criação como uma contração, uma limitação, um movimento para dentro, em hebraico, *Zimzum*. Essa concepção de criação está necessariamente ligada ao conceito gnóstico de criação como catástrofe. Segue-se ao *Zimzum*, *Shevirath ha-Kelim*, e então *Tikkum*, a destruição e a reconstrução respectivamente. Os três momentos da criação na Cabala Luriânica se tornam modelos daquilo que Bloom veio a chamar de *dialética do revisionismo*: “limitação”, “substituição” e “representação”. As razões revisionárias, na passagem de umas às outras, encenariam esse processo de criação que a *dialética do revisionismo* emula. Assim, *Clinamen* seria um momento de “limitação”, a qual passaria por um processo de “substituição”, alcançando *Tessera*, um momento de “representação”. Os momentos se repetiriam de *Kenosis* para *Demonização*, e novamente de *Askesis* para *Apophrades*. Os tropos retóricos referentes às razões revisionárias, na ordem, são: Ironia, Sinédoque, Metonímia, Hipérbole/Litotes, Metáfora e Metalepse. Assim, Bloom acata as propostas de De Man e cria o seu *mapa*.

Contudo, Bloom não para por aí. Ele aplica mais categorias ao seu mapa, expandindo-o, num ato de “desleitura” da tradição teórica e ensaística, em seus próprios termos:

A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* os textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro, e isto não difere em gênero dos necessários atos críticos que todo leitor forte realiza com todo texto que encontra (BLOOM, 2003, p. 23).

Bloom incorre, portanto, num ato crítico de modo a estabelecer relações entre a Cabala Judaica, a retórica antiga, principalmente na figura de Quintiliano, e também entre a Imagética e a Psicanálise Freudiana. Num ato de “desleitura”, afinal de contas, as relações estabelecidas de modo algum geram unanimidade quanto a sua consistência, Bloom estabelece um vínculo entre as tradições supracitadas, ou seja, a “relação entre os textos”, mais do que os textos propriamente ditos, relacionando-as do mesmo modo com a tradição teórica que ele mesmo busca fundar. Assim, temos mais dois grupos de categorias que se juntam ao mapa de Bloom: imagens nos poemas e defesas psíquicas freudianas. No que diz respeito às imagens nos poemas, na ordem, correspondendo às seis razões revisionárias e aos tropos retóricos, estão: imagens de presença e ausência; imagens de todo pela parte ou parte pelo todo; imagens de plenitude e vazio; imagens de alto e baixo; imagens de dentro e fora; e imagens de anterioridade e posterioridade. As defesas psíquicas, na ordem, são: *Formação reativa; Desvio contra o Eu, Inversão; Decomposição, Isolamento, Regressão; Repressão; Sublimação; Introjeção, Projeção.*

No volume de *Um mapa da desleitura*, foi publicada uma tabela representando o mapa, o qual reproduzo abaixo:

DIALÉTICA DO REVISIONISMO	IMAGENS NO POEMA	TROPOS RETÓRICOS	DEFESA PSÍQUICA	RAZÃO REVISIONÁRIA
Limitação	Presença e Ausência	Ironia	Formação Reativa	Clinamen
Substituição	↕	↕	↕	↕
Representação	Parte pelo Todo ou Todo pela Parte	Sinédoque	Desvio contra o Eu. Inversão	Tessera
Limitação	Plenitude e Vazio	Metonímia	Decomposição, Isolamento, Regressão	Kenosis
Substituição	↕	↕	↕	↕
Representação	Alto e Baixo	Hipérbole. Litotes	Repressão	Demonização
Limitação	Dentro e Fora	Metáfora	Sublimação	Askesis
Substituição	↕	↕	↕	↕
Representação	Anterior e Posterior	Metalepse	Introjeção, Projeção	Apophrades

(BLOOM, 2003, p. 98)

A intenção do livro, segundo o próprio autor, não é expandir o mapa, mas sim levar à prática sua teoria da influência: “este livro oferece instrução na prática da crítica poética, em como ler um poema, com base na teoria de poesia apresentada em meu livro anterior, *A angústia da influência*” (BLOOM, 2003, p. 23). Assim, Bloom após expor o seu mapa, o que lhe toma mais da metade do volume, passa a algumas leituras, partindo de John Milton, no âmbito da literatura inglesa, e de Ralph Waldo Emerson, no âmbito da literatura norte-americana, encontrando seus *efebos* e demonstrando como os poetas mais jovens realizam uma desleitura de seus pais poéticos. Contudo, em seus exemplos, Bloom não lança mão de seu mapa completamente:

(...) tentarei lembrar que o leitor comum pouco se incomoda em saber distinguir tropos ou defesas. As imagens devem bastar, e portanto irei me concentrar em imagens, mas indicarei o tropo ou defesa quando me parecer um auxílio inevitável para a leitura (Ibid., p. 188).

Um mapa da desleitura, na forma como foi recebido pelo meio acadêmico, circulou entre o céu e o inferno. Para Edward Said, “esta é a mais pungente e mais brilhante crítica polêmica, ou como Bloom prefere, antitética” (SAID, 1975), enquanto para Pritchard “os movimentos amplamente afetados que Bloom faz na direção dos poemas às vezes não parecem muito Crítica prática de modo algum, de fato nem prática nem crítica” (PRITCHARD, 1975-76, p. 609). De fato, Pritchard, em seu ensaio “The Hermeneutical Mafia”, critica duramente tanto Harold Bloom, por *Um mapa da desleitura*, quanto Geoffrey Hartman, por *The Fate of Reading*, por serem por demais incompreensíveis, e principalmente pelo fato dos desconstrucionistas de Yale escreverem pensando num público do qual fazem parte exclusivamente eles próprios. Ambos os autores estariam para além da sala de aula, e “as buscas de Bloom não podem ser adequadamente parafraseadas ou demonstradas” (Ibid., p. 606). Por sua vez, Coleman, acertadamente afirma que “Bloom não é ele próprio, ou não mais, um “leitor comum” (COLEMAN, 1977, p. 51). Portanto, o livro de Bloom, mesmo afirmando ter preocupação com um leitor fora do mundo especializado, o seu livro não é de forma alguma para leitores externos ao universo das Letras, e para um livro acadêmico, de caráter científico, apresenta falhas severas. Em primeiro lugar, porque as relações entre os paradigmas estabelecidos não ficam claras:

É possível somente suspeitar que há uma conexão entre os diferentes valores atribuídos a esses tropos e a ausência de uma explicação real (ou diálogo) no discurso dogmático, até mesmo solipsista, de Bloom (Ibid., p. 44).

Seria necessária uma ampla explicação acerca da obra, por exemplo, de Freud e Quintiliano, para começar, coisa que não ocorre. Às vezes as leituras que Bloom faz de seus precursores – Freud, Nietzsche, Vico etc. – se pautam em frases vagas, que necessitariam de uma exegese mais aprofundada antes de Bloom chegar a suas conclusões:

A crítica Nietzscheana da interpretação é tanto uma desmistificação do revisionismo como outra instância do revisionismo a serviço próprio, fruto do ódio que Nietzsche sentia pela perniciosidade de sua própria tardividade (BLOOM, 2003, p.97-99).

Do mesmo modo, os exemplos práticos são por demais breves, tendo uma aplicação satisfatória apenas num volume posterior, *Poesia e repressão* (1976). Portanto, a promessa inicial de Bloom consegue gerar alguma frustração:

Quando Bloom escreve, no começo de *Um mapa da desleitura*, que “este livro oferece instrução na prática da crítica poética”, o leitor mistificado do anterior *Angústia da influência* (1973) dá um suspiro de alívio, esperando esclarecimentos para sua perplexidade. Ainda assim, ele descobrirá que essa oferta é mais um daqueles “presentes de grego” tão frequentes nos retratos que Bloom faz da influência poética (COLEMAN, op. cit., p. 44).

Um mapa da desleitura é, portanto, um livro extremamente hermético, voltado para uma crítica especializada, às vezes por demais específica, afinal de contas, dentre tantos intelectuais e filósofos que seria necessário conhecer para ser um leitor ideal de Bloom, três são fundamentais: Freud, Nietzsche e Quintiliano, para começar. Bloom é exigente com seu leitor, e não facilita do ponto de vista da linguagem, muitas vezes incorporando em sua prosa versos de poemas que para ele possuem um significado específico: “Bloom, em uma de suas muitas enlouquecidas incorporações dos versos de Wallace Stevens em sua própria prosa faz com que consideremos o que ele faz aqui ‘a realização de um extremista em um exercício’ (PRITCHARD, 1975-76, p. 608).

Talvez a melhor explicação para esse traço estilístico de Bloom tenha sido feita por Said, para quem Bloom, a cada obra escrita, vivencia suas leituras anteriores:

Já que é a essência da visão de Bloom que todo poema é o resultado de um ato crítico, por meio do qual outro, anterior poema, é deliberadamente deslido, e daí reescrito, segue também que a percepção de Bloom dos poemas que ele leu é intensamente combativa, constantemente experienciada, ativamente sentida (SAID, 1975).

Em virtude disso, o livro é bastante estimulante, se mostrando quase um universo das ciências humanas em pouco mais de duzentas páginas, uma obra a qual eu retorno frequentemente e nunca me canso, por sempre me incentivar a uma investigação nova. Por exemplo: será que Nietzsche sentia realmente ódio por sua condição tardia? Contudo, se levada em conta a função de metodologia da Crítica Literária, uma função que o próprio autor atribui à obra, *Um mapa da desleitura* é absolutamente falho:

Assim *Um mapa da desleitura* apresenta uma Crítica prática que, em sua intertextualidade, sua contínua oscilação entre obras e escritores, ignora exatamente aquelas fronteiras formais que o *new critic* necessita para a explicação prática de uma obra; por outro lado apresenta uma crítica teórica que, em sua contínua ênfase no trabalho prático de ensinar textos poéticos e ensinar a tradição poética a *outras pessoas* na sala de aula, traz à tona a questão da ego-dança narcisista de tantas obras teóricas (IRWIN, 1975, p. cxxix).

Eu diria que a ausência de fronteiras e a liberdade de ensaísta que Bloom goza são os pontos fortes do livro. A fraqueza dele é não cumprir o que havia prometido de início – ser um exemplo da teoria da influência exposta no volume anterior.

2.1.8 Cabala e crítica (1975)

Em *Cabala e a crítica*, Harold Bloom se mostrou “insatisfeito” com seu mapa, e agregou ao seu sistema a Cabala – uma relação estabelecida timidamente na obra anterior. A obra em questão, formada por três ensaios, começa com um ensaio sobre a Cabala, passando pelo ensaio homônimo ao título do volume, em que

relaciona elementos da Cabala analisados no primeiro capítulo com sua teoria, e conclui com o ensaio “A necessidade da desleitura”.

Bloom, baseando-se principalmente nos estudos de Gershom Scholem, traça um histórico da Cabala, desde os primeiros questionamentos das escrituras realizados pelos judeus exilados da Espanha em 1492, passando pela obra *Zohar*, na qual figuram os dez *sefirót*, ou atributos divinos, os quais viriam a ser revisitados e sistematizados por Moisés Cordovero – segundo Bloom, o primeiro estruturalista – e suas *behinót*, formas pelas quais os atributos divinos interagem e influenciam uns aos outros. Essas interações têm natureza mundana e buscam restituir a completude à criação catastrófica – daí a acusação de heresia aos cabalistas; e conclui com a Cabala de Isaac Luria. No que diz respeito à Cabala, Bloom conclui:

Concentrando-se na Bíblia, a Cabala conseguiu se constituir, em seu melhor momento, numa tradição crítica, mas distinguindo-se por uma invenção muito maior do que aquela apresentada pelas tradições críticas em geral (BLOOM, 1991, p. 56).

Em seguida, já na segunda parte, Bloom estabelece a relação entre a Cabala e sua teoria:

Em termos de minha própria teoria, Cordovero fornece, com suas seis *behinót* ou aspectos de cada *sefiráh*, o modelo para as minhas “seis razões revisionárias”. Já Luria fornece o modelo para minha dialética do revisionismo (...) (Ibid., p. 72).

Para o professor de Yale, a Cabala teria confundido retórica com magia, pois, para os cabalistas, Deus teve de falar para criar o mundo. Sobre a relação da teoria da angústia da influência de Bloom e a teoria cosmogônica dos cabalistas, o último afirma que “(...) qualquer desapropriação que haja do cabalismo ou da poesia neste processo analógico é, obviamente, minha própria criação tardia ou revisionista, é minha própria desleitura” (Ibid., p. 76). Portanto, Bloom, ao estabelecer o paralelo, “confessa” que o seu fazer teórico e crítico se dá por meio do seu conceito de desleitura, o que, em outras palavras, quer dizer que Bloom toma a liberdade de relacionar disciplinas e tradições distintas, ciente de que o vínculo só pode existir por meio de um ato exegético convincente de sua parte.

Cabala e crítica é um volume singelo, com ensaios muito lúcidos e claros, os quais configuram uma análise comparativa de um *corpus* religioso em relação às ideias do próprio escritor. A análise, em primeira instância, procede. De fato,

observando com atenção a teoria de Bloom, podemos considerar que todo poeta, para ele, é um herege, pois busca novas interpretações de escritos que seriam para ele sagrados. Obviamente, a relação do sagrado com a criação poética é uma figura de linguagem. Bloom, muitas vezes, até o desenvolvimento da teoria da influência, admite circular o tempo todo pelos tropos: “uma maneira de compreender o que quero dizer com ‘influência’ é considerá-la como um tropo substituto de ‘tradição’”(Ibid., p.112).

É possível considerar *Cabala e crítica* como uma obra de passagem, a qual serviu para que Bloom explorasse um elemento extremamente subjetivo do seu repertório, sua formação teológica, e relacioná-la com suas ideias sobre poesia. Contudo, no que diz respeito à teoria da influência propriamente dita, Bloom não aprofunda, desenvolve ou estende qualquer nuance dela. Talvez por isso o crítico David H. Hirsch tenha afirmado que “a fonte de Bloom secou, de modo que seu maior problema agora é que ele se tornou seu próprio precursor e efebo” (HIRSCH, 1977, p. 165). Na verdade, esse é o comentário de maior boa vontade em seu texto sobre Bloom.

Atenção para esse comentário sobre a apreciação de Geoffrey Hartman do trabalho de Bloom: “como um homem da erudição de Hartman cai na insanidade arrogante de falar desse *crítico menor* [Bloom] não apenas como um poeta, mas como o próprio Deus Absoluto. (...). Sem dúvida, influência pessoal e amizade têm o seu papel” (Ibid., p. 162, grifos meus). Um crítico que via com desconfianças os projetos teóricos audaciosos, Hirsch, no texto em questão, analisa figuras da Crítica da década de 70, como Edward Said (então, também um “crítico menor”, tendo se tornado “maior” somente após seu *Orientalismo* (1978)), Roland Barthes, Noam Chomsky e Jonathan Culler, que inovaram ou buscavam inovar as Letras, desenvolvendo teorias e modos de abordagem dos textos extremamente incomuns e que fugiam, muitas vezes, do âmbito estritamente linguístico. No caso de Chomsky, por exemplo, o linguista estudava as “estruturas profundas” da linguagem (mas não a linguagem propriamente dita), e Culler as “estruturas”. No caso de Bloom, o seu objeto, a rigor, é um espaço entre os textos, orientado por uma psicologia angustiada.

Cabala e crítica demonstra outro aspecto da busca de Bloom em seus escritos pelos espaços de intermediação. Os arcabouços críticos, do mesmo modo,

não se bastam por conta própria. Sua teoria da influência é a água que preenche o jarro repleto de seixos e areia, uma tentativa, também, de estabelecer uma ponte entre ideias aparentemente incompatíveis, ou ideais que até então ninguém buscou relacionar. Segundo Bloom, os poetas também fazem esse movimento, elegendo aquilo que ele chama de “pai-compósito”, ou seja, um precursor formado por mais de um poeta anterior, o que demonstra que “precursor” também é uma figura de linguagem.

Independentemente disso, *Cabala e crítica* não sofreu apenas críticas negativas. Segundo Dick, “ler *Cabala e crítica* é um ato de humildade; é sabido que deve ser lido na maneira de Bloom, ainda assim, falta a sofisticação, a sensibilidade e fundamentalmente a coragem para desler após anos de leitura” (DICK, 1976, p. 482). Em outras palavras, é possível dizer que Harold Bloom – após décadas de uma formação humanística invejável, num momento crítico para a Crítica e Teoria Literária, em uma fase em que não apenas novas ideias sobre literatura, mas novas formas de escrever sobre literatura surgem – busca maneiras inovadoras de aplicar a sua bagagem cultural em prol da inteligência literária, e essa tentativa incansável de alcançar a vanguarda fatalmente não agradaria a todos.

2.1.9 Poesia e repressão: revisionismo de Blake a Stevens (1976)

No último volume da *tetralogia da influência* de Bloom, finalmente a sua teoria da angústia da influência como modelo de leitura é aplicada à interpretação de alguns poetas da tradição em língua inglesa desde Blake até o Modernismo. *Poesia e repressão* é um livro quase que exclusivamente de análise, o qual é formado por apenas um ensaio de caráter mais teórico, de considerações gerais – a introdução “Poesia, Revisionismo e Repressão” – seguido de nove ensaios que abordam, cada um, poemas específicos de poetas pós-iluministas: William Blake, William

Wordsworth, Percy B. Shelley, John Keats, Lord Tennyson⁷⁹, Robert Browning⁸⁰, William B. Yeats, Walt Whitman⁸¹ e Wallace Stevens.

O *modus operandi* de Harold Bloom em cada ensaio é consistente e dá unidade ao volume: pelo menos um poema de cada poeta é lido em relação a um poema precursor eleito por Bloom. Em alguns casos, esse poema precursor não é necessariamente um texto lírico no sentido estrito do termo, como é o caso do capítulo nove do *Livro de Ezequiel*, do Antigo Testamento, precursor do poema “London” de William Blake.

A eleição do poema precursor se justificará pela própria análise levada a cabo, quando o autor demonstrará por meio de seu método que o poema do poeta em questão de fato “desleu” aquele precursor selecionado pelo crítico. Temos, portanto, uma fusão de análise dos dados propriamente dita com a seleção do *corpus*, sendo a última somente justificada pela primeira. Abandonando a terminologia científica para ler o que as próprias palavras de Bloom têm a dizer sobre o seu livro, é possível notar que as análises em essência são a procura e exposição dos elementos utilizados pelo poeta para obter prioridade em relação a um precursor que textualmente permanece escondido:

Tal como o entendo, um “texto” poético não é a reunião de signos numa página, mas um campo de batalha psíquico em que lutam forças autênticas pela única vitória que vale a pena alcançar, o triunfo divinatório sobre o esquecimento (...) (BLOOM, 1994, p. 14).

Nas análises, portanto, Bloom, como um juiz imaginativo, declarará vitória ou derrota do novo poeta em relação ao seu precursor. Com a premissa de que “(...) a leitura da poesia forte é um fato poético tanto quanto escrever poesia” (Ibid., p. 18), e mais drasticamente “a leitura forte é o *único* fato poético” (Ibid., p. 18, grifos meus), o crítico não realizará uma leitura atenta de cada poema, pois não acredita que existam poemas, mas sim a relação entre poemas. Para Bloom, um poema *sempre* diz respeito a outro poema, e só dirá respeito à realidade se esta já tiver sido objeto de poemas. Tais premissas, como era de se esperar, em muitos casos, não foram

⁷⁹ Alfred Tennyson (1809-1892), poeta vitoriano. Assim como Wordsworth, já recebeu a Laurea Poética Britânica, título honorário que dura por toda a vida do poeta, concedido pela coroa inglesa a poetas de relevância nacional.

⁸⁰ Robert Browning (1812-1889), poeta e dramaturgo vitoriano. Conhecido principalmente por seus poemas “Childe Roland to the Dark Tower Came” (1855) e *The Ring and the Book* (1868-1869)

⁸¹ Walter Whitman (1819-1892), poeta norte-americano. Considerado o primeiro poeta genuinamente americano, Whitman incorporou a doutrina transcendentalista de Emerson em uma lírica em verso livre extremamente original.

recebidas com boas-vindas: “a falha que esse volume traz mais aparente do que nunca é o fracasso em compreender poesia em relação à experiência, e a falha não é acidental (...)” (PINSKY, 1979, p. 301).

Em muitos casos, como aconteceu em obras anteriores do professor de Yale, não apenas suas premissas em relação ao fato poético, mas também sua performance crítica foi questionada. “O casamento visionário entre retórica, psicanálise e, mais recentemente, cabala, que Bloom emprega tem sido recebido por um amálgama inconsistente de confusão, consternação e ultraje” (CHABOT, 1976, p. 98). As premissas, unidas a uma performance crítica por demais estilizada e orientadas por um arcabouço teórico particular, fizeram com que *Poesia e repressão* recebesse acusações de inconsistência:

Desejar-se-ia somente que ele [Bloom] chamasse o seu idealismo realmente difuso (para não dizer banal) por seu nome correto. Outrossim, seu itinerário da moldura referencial biológica à transcendental (supermimética) me parece atrelado a um número de outras inconsistências em seu sistema (EILAND, 1977, p. 938).

A tentativa de Bloom em ler os poetas selecionados através de um prisma desenvolvido por ele mesmo acaba sendo um livro não somente sobre os poetas, mas também sobre o próprio método, um modo de divulgação do “Revisionismo”, um fenômeno – descrito por Bloom nos títulos anteriores – que estaria presente na produção poética de todo poeta “forte” pós-iluminista. As categorias “forte” e “fraco”, nesse caso, chamam a atenção, pois nada têm a ver com o termo “poesia maior” ou “poesia menor”, como discutido por T.S. Eliot, por exemplo. A força e a fraqueza podem estar presentes em toda a poesia de um mesmo poeta. No capítulo sobre William Blake, por exemplo, Bloom elegerá “London” como um poema que busca ser forte, mas que é fraco quando em conflito com um poema precursor – o que à primeira vista pode ser tomado como uma ofensa por amantes de Blake – e “The Tyger” como um poema forte. É a medida da capacidade do poeta em superar o seu precursor que determina a força desse poeta. “Força” e “fraqueza”, em meio a esse emaranhado de terminologia arcana cunhada por Bloom, leva um leitor desatento a acreditar que os termos estejam se referindo a um conceito mais amplo quando, na verdade, são, do mesmo modo, bloomianos.

Poesia e repressão é, portanto, a aplicação das regras de Bloom por ele mesmo, a representação de um Estado aparentemente centralizado no próprio

crítico, pois é ele quem cria as regras, as aprova e as aplica, tomando a decisão não sobre qual poeta é maior ou menor – os poetas que para Bloom são menores não o interessam nesse momento – mas sim em qual momento de determinado poeta maior ele conseguiu ser “forte”. Portanto,

Deparamos em Bloom não uma teoria em qualquer sentido significativa, mas com algo semelhante a uma máquina imaginativa e imaginária (...). Em primeiro lugar, uma máquina funciona ou não funciona; ela não explica. Se quisermos uma teoria da influência teremos que averiguar além de Bloom. Em segundo lugar, uma máquina, se adequadamente desenvolvida, faz aquilo que foi feita para fazer (MELVILLE, 1976, p. 139).

A “máquina” de leitura de Bloom serve para identificar os processos de *desleitura* empregados pelo poeta. Segundo Eiland, “se olharmos atentamente, podemos perceber um padrão através da maioria das interpretações de Bloom” (EILAND, 1977, p. 941). Assim, dada a forma como *Poesia e repressão* é construído, ou seja, um livro em que uma forma de ler poesia – e literatura – é empregada para uma gama ampla de autores, e da qual é possível apreender o conceito de *desleitura* por meio da metodologia de análise utilizada pelo crítico norte-americano, vislumbrando, assim, em que medida *desleitura* se diferencia dos possíveis rivais de Harold Bloom em sua prática crítica, selecionei o volume como o segundo a fazer parte do *corpus* desta pesquisa.

2.1.10 Figures of Capable Imagination (1976)

Figures of Capable Imagination é um conjunto de ensaios publicados por Harold Bloom em periódicos célebres, como o *Diacritics*, o *Southern Review* e o *Chicago Review*, no período entre 1970 e 1974.

Em prefácio, Bloom afirma que o volume deve ser lido de modo a ilustrar e ser ilustrado pelo seu conjunto de quatro livros que tratam da influência poética, assim como os volumes que tratam periféricamente do tema, como *Ringers in the Tower* e *Yeats*. O período de escrita dos ensaios, contudo, marca mais uma fase de transição entre os dois grandes momentos da carreira de Bloom vistos até agora, fazendo com que os ensaios, diferentemente daqueles presentes em *Poesia e repressão*, estejam mais livres dos procedimentos teóricos mais rígidos engendrados por Bloom. Como afirma Eiland:

Os ensaios em *Poesia e repressão* estão amplamente preocupados em aplicar ou testar os termos e esquemas do seu mapa teórico, enquanto aqueles coligidos em *Figures of Capable Imagination* (...) são mais convencionais e talvez, como os ensaios em *Ringers in the Tower*, mais convencionalmente satisfatórios (EILAND, 1977, p. 939).

Mesmo assim, em *Figures of Capable Imagination*, ouvimos constantemente os mantras bloomianos acerca da influência poética, mesmo em seus ensaios sobre temas que mais aptos estariam a escapar de qualquer elaboração teórica mais abstrata. Um exemplo, que muito chama a atenção pela ironia da temática – afinal de contas, quem pensou um dia ver Bloom analisando literatura produzida por uma “minoría”? – é o ensaio que Bloom escreve sobre a situação da poesia judaico-americana contemporânea, “The Sorrows of American-Jewish Poetry”. Lá, o crítico norte-americano afirma:

Claramente, há um problema peculiar de influência poética em jogo entre poetas judaico-americanos. Poetas fortes tendem a alcançar uma voz individualizada, primeiramente, se unindo totalmente a um precursor e se desvincilhando em seguida dele, usualmente por meio de um complexo processo de culpabilidade e verdadeira desinterpretação do precursor. Toda poesia em inglês pós-iluminista, de todo modo, tende a ser um Protestantismo deslocado, de modo que a fé em uma Pessoa facilmente seja transformada em uma devoção inicial ao poeta precursor semelhante a um deus. Isto, para dizer o mínimo, dificilmente é um processo muito judaico (...) (BLOOM, 1976, p. 256)⁸².

Mesmo admitindo que, pela situação sociológica diferenciada pela qual passavam os judeus norte-americanos eles não poderiam sofrer da angústia da influência nos termos precisos como ele havia exposto até então, Bloom afirma que a rendição a um precursor gentio gera uma espécie de “Judaísmo deslocado”.

Os termos que Bloom emprega, tão idiossincráticos, aparecem no ensaio que Bloom escreve sobre Coleridge, “Coleridge: The Anxiety of Influence”, mas as proposições teóricas referentes à teoria da angústia da influência retornam constantemente nos outros textos:

⁸² Clearly there is a peculiar problem of poetic influence at work among American-Jewish poets. Strong poets tend to achieve an individualized voice by first all-but-merging with a precursor and then by pulling away from him, usually by way of a complex process of fault-finding and actual misinterpretation of the precursor. All post-Enlightenment poetry in English tends to be a displace Protestantism anyway, so that the faith in a Person easily enough is displaced into an initial devotion to the god-like precursor poet. This, to understate it, is hardly a very Jewish process (...).

Para qualquer leitor minimamente fiel da Crítica recente de Bloom, este argumento encapsulado deve soar familiar. Ele tem sido frequentemente acusado de repetitividade, mas é possível apontar, do mesmo modo, na sucessão de seus livros uma constante e cada vez mais ousada elaboração técnica e diferenciação de certos preceitos teóricos básicos (...) (EILAND, 1977, p. 936).

Mesmo assim, Harold Bloom consegue escapar ao menos minimamente do seu *mapa*. Em muitos dos artigos, o professor de Yale adota um tom mais ensaístico, muitas vezes podendo ser considerado impressionista, como quando fala de um amor seu de longa data, Wallace Stevens:

Poetas nos influenciam porque nos apaixonamos por seus poemas. Todo amor, infelizmente, muda, se de fato não termina, e já que nada é por acaso, nós também nos magoamos quando abandonamos, ou somos abandonados por poemas. A Crítica é tanto uma série de metáforas para os atos de amor por aquilo que foi lido por nós quanto para os atos de leitura propriamente ditos (BLOOM, 1976, p. 103)⁸³.

Harold Bloom, em *Figures of Capable Imagination*, trata também de poesia contemporânea, tanto norte-americana quanto inglesa, na figura de poetas como A.R. Ammons⁸⁴, John Ashberry⁸⁵, John Hollander⁸⁶ e Geoffrey Hill⁸⁷. Na verdade, este livro é o primeiro em que Harold Bloom foge um pouco do seu *metier* – literatura do século XIX – e passa a considerar a contemporaneidade, poetas vivos inclusive. A maior parte do volume lida com ou poetas vivos ou recentemente falecidos.

Nestas circunstâncias, Bloom arrisca arroubos proféticos, por exemplo, este em que canoniza Geoffrey Hill:

Poesia forte é sempre difícil, e Geoffrey Hill é o mais forte poeta britânico vivo hoje, apesar de sua reputação no mundo anglófono estar menos avançada do que a de muitos de seus contemporâneos. Ele deverá ser lido e estudado por muitas gerações após terem todos nos deixado, assim como deverá sobreviver a todos menos um

⁸³ Poets influence us because we fall in love with their poems. All love unfortunately changes, if indeed it does not end, and since nothing is got for nothing, we also get hurt when we abandon, or are abandoned by, poems. Criticism is as much a series of metaphors for the acts of loving what we have read as for the acts of reading themselves.

⁸⁴ Archie Randolph Ammons (1926-2001), poeta norte-americano. Escritor de versos curtos e pontuação *sui generis*.

⁸⁵ John Lawrence Ashberry (1927), poeta norte-americano. Vencedor do Prêmio Pulitzer de poesia, Ashberry é notório por sua lírica humorística, por vezes paródica.

⁸⁶ John Hollander (1929-2013), poeta e crítico literário norte-americano. Foi professor em Yale, e tradutor prolífico do idioma iídiche, língua utilizada por judeus do leste europeu.

⁸⁷ Geoffrey William Hill (1932), inglês, poeta e professor de Literatura. Considerado um poeta difícil, Hill costuma tratar de temas ligados à religião e à violência.

punhado (se não menos) dos poetas americanos hoje ativos (Ibid., p. 234)⁸⁸.

E para irritação de muitos, o tom profético de Bloom acerca de Hill se justifica pelo fato do poeta britânico ser o mais blakeano dos poetas vivos. Ou seja, Hill é o melhor porque lembra um dos preferidos de Bloom.

Nesse instante de sua carreira, contudo, Harold Bloom já tinha consciência e se aproveitava de seu status provocador. *Figures of Capable Imagination* é um sintoma do status de Bloom, então *mainstream* no meio acadêmico norte-americano. Seus textos publicados esparsamente acerca de temas aos quais até então Bloom dedicara pouca energia são coligidos em livro, o que implica um forte apelo do público acadêmico. Não apenas isso, como nesse período, Bloom era um dos “desconstrutores de Yale”, num momento em que a Desconstrução ganhava cada vez mais prestígio.

2.1.11 Wallace Stevens: The Poems of our Climate (1977)

The Poems of our Climate une esforços variados de Harold Bloom, orientados novamente por sua fixação com sua própria teoria da influência. O primeiro esforço é a revisão de alguns axiomas contemporâneos acerca do grande poeta norte-americano do século XX. Em resposta a Hugh Kenner, que em sua obra-prima *The Pound Era* (1971), elege Ezra Pound para esse epíteto, Bloom, em contrapartida, elege Wallace Stevens. O segundo esforço é a reafirmação de suas ideias desenvolvidas na *tetralogia da influência*. Bloom mais uma vez expande o seu arsenal teórico, o que para muitos será considerada uma obsessão quase patológica com suas premissas. Por fim, o último esforço é a escrita de um volume crítico sobre um poeta até então não estudado com dedicação, pelo fato simplesmente de pouco mais de 20 anos haver se passado da morte de Wallace Stevens quando Bloom publicou seu livro.

A figura basilar que orienta as análises no livro é Ralph Waldo Emerson, que, para Bloom, é o grande pai da tradição literária e filosófica nos Estados Unidos e delineou o verdadeiro pensamento norte-americano. Para Bloom, o que é

⁸⁸ Strong poetry is always difficult, and Geoffrey Hill is the strongest British poet now alive, though his reputation in the English-speaking world is somewhat less advanced than that of several of his contemporaries. He should be read and studied for many generations after they have blent together, just as he should survive all but a handful (or fewer) of American poets now active.

especificamente norte-americano está em Emerson. Assim, Stevens irá dialogar com Emerson, ou nos termos de Bloom, deslê-lo. *The Poems of our Climate* passará por toda a carreira poética de Wallace Stevens com análises de poemas individuais, os quais Bloom chamará de “poemas-crise”, publicados em ordem cronológica, sempre pautados pela relação dos poemas com a obra de Emerson, alicerçado por uma dialética de Travessias.

Bloom, desdobrando mais uma vez sua teoria – ato para o qual a capacidade de Bloom parece infinita –, recupera a tríade romântica de conceitos de Wordsworth e Coleridge composta por *ethos*, *logos*, *pathos*, assim como a tríade de conceitos emersoniana composta por *destino*, *liberdade* e *poder*. Redesenha seu mapa de desleitura, aplicando cada um dos conceitos ao movimento de uma razão revisionária de sua teoria da influência à outra. Assim, por exemplo, a passagem de *Clinamen* a *Tessera*, a primeira e a segunda razão, é orientada pelo *ethos* e pelo *destino* – e agregou novas categorias de sua própria lavra, denominadas “Travessias”, em ordem: Travessia da Eleição, Travessia do Solipsismo e Travessia da Identificação. Por meio dessas *travessias*, Bloom busca analisar a carreira de Wallace Stevens como um todo e, do mesmo modo, poemas individuais. Segue Bloom comentando suas próprias categorias:

Travessias, traduzidas do abstrato para o mundo da imaginação de um poema, se referem a dilemas mentais do confrontar a morte, a morte do amor, ou a morte do dom criativo, mas exatamente na ordem inversa. A primeira travessia (...) A Travessia da Eleição, encara a morte do dom criativo e busca uma resposta para a pergunta “sou ainda um poeta?”, ou talvez, “sou verdadeiramente um poeta?” (...) A segunda travessia, (...) A Travessia do Solipsismo, combate a morte do amor, e tenta responder à temerosa indagação “sou capaz de amar outro que não eu mesmo?” A terceira e última travessia, (...) A Travessia da Identificação, ocorre entre (...) a substituição da obra de alguém pelo seus próprios instintos proibidos e o ato psíquico de, assim, identificar-se a si mesmo com algo ou alguém do lado de fora do eu de modo que o tempo pareça estar parado, ou se movimentar para frente ou para trás (BLOOM, 1976, p. 403).⁸⁹

⁸⁹ Crossings, translated out of the abstract into the world of a poem’s imaginings, address the mental dilemmas of confronting death, or the death of love, or the death of the creative gift, but in just the reverse order. The first crossing, (...) the Crossing of Election, faces the death of the creative gift and seeks an answer to the question Am I still a poet, or perhaps, am I truly a poet? (...) The second crossing (...), The Crossing of Solipsism, struggles with the death of love, and tries to answer the fearful query Am I capable of loving another besides myself? (...) The third and final crossing, (...) the Crossing of Identification, takes place between (...) substituting some labor for one’s own prohibited instincts and the psychic act of so identifying oneself with something or someone outside the self that times seems to stand still or roll back or forward.

Bloom, já na abertura de seu livro, afirma que é necessário um conhecimento prévio de sua teoria da influência, portanto, o melhor seria iniciar pelo fim, pois o décimo quarto e último capítulo traz explicações necessárias sobre essa “dialética das travessias”.

A conclusão inevitável de Bloom é que o Wallace Stevens tardio é o melhor, pois é no movimento final que ele consegue obter prioridade em relação a Emerson, uma premissa da teoria de Bloom, segundo a qual é em *Apophrades*, por meio do tropo retórico da metalepse, que o poeta se torna verdadeiramente forte. O poema *The Auroras of Autumn* de Stevens é assim muito maior do que *Cantos* de Ezra Pound, pois Stevens consegue desler a tradição emersoniana, coisa que Pound não conseguiria.

É possível concluir ao ler *The Poems of our Climate* que Bloom pode ser considerado um crítico aristotélico, na esteira de Northrop Frye em sua obsessão com categorias, o que mostra o desejo de Bloom de se desvincular de teorias mais caóticas pós-estruturalistas:

A insistência neurótica de Bloom em estruturas triádicas (ethos, logos e pathos em Wordsworth/Coleridge; destino, liberdade, e poder em Emerson; os três tipos de travessia etc.) vai de encontro à fúria contra a ordem que tem dominado a Crítica Literária recente (HOLKEBOER, 1977, p. 621).

Do mesmo modo, é possível questionar o quanto Bloom se tornou comprometido com suas categorias de modo a prejudicar o entendimento que tem do seu objeto. Esse questionamento foi feito sobremaneira acerca de *The Poems of our Climate*. Para Perloff, em alguns momentos as análises procedem, “mas em outros lugares, o paradigma do poema-crise estrangula o texto de fato” (PERLOFF, 1978, p. 131). Miller Jr., por sua vez, foi mais incisivo, mesmo quando demonstrou apreciação pelo livro:

O leitor que não preparar-se para dominar a exótica terminologia do sistema ficará perplexo e absolutamente entediado pelo livro de Bloom. O leitor que se preparou pode não ser convencido, mas não deixará de fascinar-se pela demonstração impressionante de performance crítica que é brilhante mesmo quando parece perversamente mal direcionada, e enérgica mesmo quando parece quase morbidamente obcecada com a posse privada dos Dez Mandamentos da Crítica Verdadeira (MILLER JR., 1979, p. 251).

Acredito que esse seja o principal problema do livro, e Miller Jr. e Perloff conseguem ser precisos em sua leitura. Os poemas, em muitos casos, não respondem às premissas da teoria, o que torna as análises inconsistentes. Um poema como o cubista *Thirteen Ways of Looking at a Blackbird*, até por ser treze poemas em um, não consegue se adequar ao paradigma das três travessias exceto em momentos isolados. Stevens é por demais complexo, um poeta modernista de alta categoria e qualquer tentativa de enquadrar sua obra como um todo numa só teoria não logrará sucesso. Ainda assim, as capacidades de Bloom como crítico e conhecedor de Stevens não passam despercebidas: “é um livro exigente e intelectualmente exaustivo, mas é também inquestionavelmente o melhor comentário disponível hoje sobre Wallace Stevens” (HOLKEBOER, 1977, p. 621). *The Poems of our Climate*, assim, tem altos e baixos, o que acredito ser natural, em razão de o livro ser um estudo exaustivo acerca de um assunto muito delicado. Mas da parte de Bloom quando visto circunscrito em sua carreira e sua produção crítica, ele se mostra um crítico extremamente preocupado em obter uma voz poderosa. A postura combativa, como foi visto aqui, sempre foi marca das leituras de Bloom, sendo sua querela com Hugh Kenner algo previsível. Mas o comprometimento exagerado com suas propostas teóricas, acima de tudo, gera uma indisposição de seus leitores, em alguns momentos sufoca os textos e compromete – apesar de não poder dizer que impugna – sua tese geral:

Para Bloom, em contraste com Kenner, o signo da literatura “norte-americana” não é seu mundo heurístico ou ‘feito em casa’ mas sua poderosa capacidade de cobrir sua tardividade e oferecer suas repetições como imaculado início (RIDDEL, 1980, p. 25).

Partindo desse quesito – o qual é obtido por um juízo de valor acerca das Letras norte-americanas muito questionável, pois é a repetição da dialética do revisionismo do próprio Bloom – nenhum poeta pode ser maior do que Stevens, e dessa conclusão Bloom não abre mão: “Bloom é irremovível em sua convicção de que o maior poeta norte-americano do século XX é Stevens” (MILLER JR., 1979, p. 253).

2.1.12 Agon: Towards a Theory of Revisionism (1982)

Agon é um livro cuja própria natureza faz com que o presente juntamente com as posições de Bloom acerca de sua própria produção crítica. O livro é composto por dezesseis ensaios, sendo que dois ou três deles já haviam sido publicados em periódicos. Ainda assim, os ensaios publicados independentemente uns dos outros conseguem se integrar com o tema geral do livro: *o revisionismo*.

Revisionismo é o termo genérico que abarca todas as teorizações de Bloom que foram desenvolvidas anteriormente sobre a questão da influência. O crítico desta vez ampliará não o seu arcabouço teórico, mas o alcance da sua teoria. Bloom empreenderá análises multidisciplinares dos tópicos mais variados: Freud e a Psicanálise, o Gnosticismo, a Cabala, a filosofia norte-americana na figura de Emerson⁹⁰, o Judaísmo e sua relação conflituosa com o Pragmatismo norte-americano e, evidentemente, a poesia inglesa e norte-americana, inclusive contemporânea, nas figuras de John Ashberry e John Hollander, partindo do pressuposto de que determinadas tradições textuais gozam do mesmo estatuto intrínseco da poesia: “lemos Freud não como lemos Jung ou Rank, Abraham ou Ferenczi, mas como lemos Proust ou Joyce, Valéry ou Rilke ou Stevens”⁹¹ (BLOOM, 1982, p. 92).

Ademais, para Bloom, agora, as suas propostas teóricas se aplicam não somente à “poesia pós-iluminista”, como antes havia afirmado, mas a todo o escopo das ciências humanas ocidentais. O *revisionismo* é uma categoria ampla e abrangente, assim como a categoria *niilismo* de Hillis Miller, o colega de Bloom em Yale. O desenvolvimento de categorias como *revisionismo*, por parte de Bloom, ou *niilismo* de Miller, levou os comentadores a considerarem tais categorias, na verdade, atribuíveis aos seus próprios criadores. Bloom, para Flores, “(...) apesar de se apresentar com alguma justificativa como um herege neognóstico, também se assemelha a Dom Quixote, cujas desleitura das novelas permitiram a ele ver em todo lugar encantadores inimigos” (FLORES, 1982, p. 694). *Agon* é, de fato, um livro sobre a onipresença do *revisionismo* na cultura ocidental, com especial atenção por parte de Bloom dispensada a Freud. Contudo, apesar de Jarvis afirmar sobre Bloom

⁹⁰ Ralph Waldo Emerson (1803-1882), poeta e filósofo norte-americano. Emerson é considerado o pai intelectual dos Estados Unidos, tendo fundado a doutrina do Transcendentalismo.

⁹¹ We read Freud not as we read Jung or Rank, Abraham or Ferenczi, but as we read Proust or Joyce, Valéry or Rilke or Stevens.

que “sua revisão de Freud é mais marcante até do que suas leituras da poesia inglesa e norte-americana” (JARVIS, 1983, p. 52), e Flores afirmar que “as especulações revisionistas do estudo, particularmente sobre Freud, são de longe mais úteis do que a suposta Crítica “prática” sobre poemas (...)” (FLORES, 1982, p. 694), acredito mesmo que o principal elogio a ser concedido a Bloom seja sua performance ensaística, a qual logrou por meio da retórica extremo poder de persuasão. Afinal de contas, Bloom trata, em palavras mais cruas, de História das Ideias, e conseguiu sequestrar a disciplina e reconfigurá-la por meio de uma linguagem extremamente original, não sendo gratuitos os adjetivos atribuídos a ele por Jarvis: “(...) mais idiossincrático e atraente dos teóricos modernos” (JARVIS, op. cit., p. 56).

Bloom, a essa altura de sua carreira, depois de mais de dez anos dedicados exaustivamente ao estudo da influência em termos extremamente particulares, demonstra um eterno retorno para dentro de si próprio: “(...) Bloom cada vez mais toma a si próprio como precursor nas modificações de sua teoria do revisionismo” (Ibid., 1983, p. 55). Isso se agrava em uma resenha sobre *Agon* chamada “The Criticism of our Climate” publicada pela tradicionalíssima *Yale Review* – um periódico literário da Universidade na qual Bloom leciona – em outubro de 1982, escrito, *pasmem!*, pelo próprio Harold Bloom, uma resenha que veio a ser coletada posteriormente na antologia *The Poetics of Influence*, já mencionada anteriormente. Nessa resenha, Bloom classifica a sua forma de escrever Crítica Literária como a forma adequada de Crítica, podendo a maior parte dos escritos sobre literatura nos Estados Unidos ser classificado como “jornalismo barato”.

Tal postura veio a fazer com que muitos críticos qualificassem Bloom como um narcisista: “por todas as suas energias inventivas, revisionismo pode ainda assim ser um processo restritivo, aprisionando a escrita ao ego narcisista e reduzindo o trabalho de psicanálise a um simulacro desse mesmo ego” (WORDSWORTH, 1985, p. 460). Em outras palavras, a Crítica Literária nas mãos de Bloom, para Wordsworth, se torna uma teia de aranha que aprisiona o objeto – seja ele poesia, psicanálise ou qualquer outro tema – o qual o crítico cobrirá com seus fios retóricos de modo que esteja disponível para o consumo tão somente pelo próprio crítico. Trocando em miúdos, todo e qualquer objeto será envolvido pela trama teórica de

Bloom, ao ponto de objeto e teoria se confundirem, tudo por conta da habilidade ensaística do crítico.

O narcisismo de Bloom, ou mesmo seu egotismo, também chamaram a atenção de Perloff: "(...) esses críticos 'poéticos' não se incomodam em 'desler' os poemas dos outros tanto quanto em fazê-los render significados que são na verdade dos próprios críticos" (PERLOFF, 1986, p. 433). E, continuando, sobre a postura de Bloom em relação ao seu próprio sistema:

Podemos pressupor somente que a religião americana deve em primeiro lugar aparecer como literatura porque o professor Bloom é um professor de literatura e ele deve de alguma forma justificar sua profissão, apesar de fingir desdenhar da academia. Se ocorrer do leitor pertencer a uma igreja ou crer em uma religião específica, pior para o leitor. A única verdadeira religião é o Emersonianismo Gnóstico Bloomiano (...) (Ibid., p. 434).

Essa recepção hostil em relação a *Agon*, contudo, é prevista por Bloom de modo autoconsciente. Para Bloom, o comprometimento com seu paradigma pessoal de leitura deve ser solipsista, pois, na realidade, Bloom está *revisiando*, em seus termos, toda a tradição textual que lhe precede – algo notado por muitos de seus comentadores. O paradigma é necessário pela própria natureza da poesia na forma como Bloom a concebe:

Precisamos de paradigmas para decidir os significados em poemas porque os próprios poemas se apoiam em paradigmas, de fato são comentários sobre paradigmas. Com minha costumeira arbitrariedade, ou como disse um crítico, supersimplificações brutais, afirmo que há três paradigmas maiores nos quais os poemas tendem a se apoiar: criação catastrófica, atrito agonístico, transferência de ambivalência⁹² (BLOOM, 1982, p. 45).

Lembrando que, para o professor de Yale, a classificação "poesia" não se aplica somente a poemas, mas também a todo escrito que possua natureza revisionista e crítica: "(...) a ideia de poesia é sempre absolutamente mais originada da ideia de Crítica do que a Crítica originada da poesia"⁹³ (Ibid., loc. cit.).

⁹² We need paradigms for deciding meaning in poems because poems themselves rely upon paradigms, indeed are commentaries upon paradigms. With my customary arbitrariness, or as one critic said, brutal over-simplifications, I assert that there are three major paradigms that poems tend to rely upon: catastrophe creation, agonistic strife, transference of ambivalence.

⁹³ the idea of poetry always is more founded upon the idea of criticism than criticism ever is founded upon poetry.

A percepção de Bloom acerca de sua própria performance crítica, contudo, é aquilo que sobremaneira marca sua autoconsciência perante os problemas originários de seu estilo, de suas posições controversas, de sua atitude combativa, enfim, de tudo o que foi objeto de críticas duras por parte de seus comentadores. Para o crítico norte-americano, a fé na capacidade de leitura do próprio crítico é fator fundamental para o desenvolvimento de uma “leitura forte” e, na verdade, é a motivação fundamental para o movimento inicial que leva o crítico a escrever:

(...) leitura forte jamais pergunta: estou entendendo este poema corretamente? Leitura forte *sabe* que o que faz com o poema está certo (...). Se você não acredita em sua leitura, então não incomode ninguém com ela, mas se você acredita, então do mesmo modo não se incomode se mais alguém concorda com ela ou não. Se for forte o suficiente, então concordarão eventualmente com ela, e você deveria simplesmente dar de ombros quando te disserem finalmente que é uma leitura correta. Claro que não é, pois ler corretamente não é ler bem (...) ⁹⁴ (Ibid., p. 19-20).

A posição problemática é, portanto, bem-vinda. O narcisismo, a crença incontestável em seu próprio paradigma crítico, a preocupação com a leitura forte em detrimento da leitura correta, são *condiciones sine quibus non* para o verdadeiro crítico literário em relação ao “jornalista barato”.

2.1.14 The Breaking of the Vessels (1982)

The Breaking of the Vessels é um singelo volume em que foram coligidas três conferências proferidas por Harold Bloom na Universidade da Califórnia respectivamente em dezoito, vinte e vinte e dois de maio de 1981. O volume é o primeiro de uma série chamada *The Wellek Library Lectures*, que intende apresentar o projeto crítico de eminentes figuras dos Estudos Literários de então em suas próprias palavras.

O volume é prefaciado pelo crítico marxista Frank Lentricchia, que demonstra grande apreço pela obra crítica de Harold Bloom, principalmente quanto a sua originalidade:

⁹⁴ (...) strong reading doesn't ever ask: Am I getting this poem right? Strong reading knows that what it does to the poem is right (...). If you don't believe in your reading, then don't bother anyone else with it, but if you do, then don't care also whether anyone else agrees with it or not. If it is strong enough, then they will come around to it anyway, and you should just shrug when they tell you finally that it is a right reading. Of course it isn't, because right reading is not reading well.

A posição na qual eu mesmo coloco Bloom é na linha que parte de Emerson, passando por William James e Kenneth Burke. Em outras palavras, ele é um dos americanos genuinamente originais. Seu trabalho representa, de longe, a mais complicada resposta que eu já vi àqueles persistentes mitos americanos incorporados em Emerson (...): [o mito] da originalidade radical, da segunda chance para a história humana, da libertação das tiranias do passado e dos pecados dos pais, e (...) mitos da libertação do “livro” propriamente dito como uma instituição que nos prende a leis de outrem (LENTRICCHIA, 1982, p. x).

Os três ensaios do livro buscam reformular em outros termos – outros mais – as visões teóricas de Harold Bloom sobre a influência poética. No primeiro, chamado “Ratios” (Razões), Bloom trata do seu conceito de *catástrofe criativa*, o processo por meio do qual é possível vencer a tardividade, alcançar originalidade, um processo por definição destrutivo. No segundo ensaio, “Wrestling Sigmund” (Combatendo Sigmund), Bloom explora principalmente a figura de Sigmund Freud, quem, evidentemente, para Bloom, é um precursor. Diante do assombroso espectro de Freud, Harold Bloom revela a necessidade de reconsiderar o papel de Freud para os Estudos Literários:

(...) Freud usurpou o papel da mente em nossa época, de modo que mais de quarenta anos após sua morte não temos um vocabulário comum para discutir as obras do espírito exceto aquele que ele nos deu. Filósofos, difíceis ou fáceis, falam somente com outros filósofos; teólogos balbuciam somente para teólogos; nossa cultura literária fala a nós na linguagem de Freud (BLOOM, 1982b, p. 63)⁹⁵.

Nesse capítulo, Bloom analisa o conceito de *romance familiar* e sua pertinência para proposta crítica em questão. Por fim, no capítulo terceiro, “Transumption” (Transunção), Bloom explora o conceito de *transferência*, analisando a ocorrência do tropo das folhas na poesia em língua inglesa, desde Shelley e Whitman até os poetas contemporâneos.

A tríade *catástrofe criativa – romance familiar – transferência* é a atualização da teoria de Bloom para o volume, numa nova tentativa de reformular seus conceitos, o que tem sido feito, como demonstrado, exaustivamente.

⁹⁵ (...) Freud has usurped the role of the mind of our age, so that more than forty years after his death we have no common vocabulary for discussing the works of the spirit except what he gave us. Philosophers, hard or soft, speak only to other philosophers; theologians mutter only to theologians; our literary culture speaks to us in the language of Freud (...).

Percebe-se um Harold Bloom cada vez mais aéreo e epigramático nessas conferências:

O vazio, sendo tanto a página não escrita como o vazio ou o abismo não visto, seria para Freud a imagem de repressão primeva, uma defesa anterior a qualquer impulso contra o qual temos que nos defender. Para a Crítica, o vazio é o totalmente colorido sem cor que é a luz branca do tropo (Ibid., p. 78)⁹⁶.

O tom de personalidade e subjetividade da prosa de Bloom, contudo, permanece. Assim, ele desde o princípio marca sua posição enquanto crítico:

O intérprete aqui é um judeu gnóstico, um acadêmico, mas um partido ou um secto de um homem só, igualmente infeliz com modos de interpretação tanto mais velhos como mais novos, igualmente convencido de que, digamos, M. H. Abrams e Jacques Derrida igualmente não o ajudaram a ler poemas enquanto poemas (Ibid., p. 3)⁹⁷.

A última citação, assim como a reformulação de suas bases teóricas, revela certa *angústia* por parte de Bloom: a identificação constante de sua obra com a Desconstrução. Renegar Abrams e Derrida demonstra, talvez, uma tentativa de buscar individualidade, mas nos estudos do Romantismo inglês, as diferenças entre Abrams e Bloom são evidentes. No que diz respeito à relação de Bloom com Derrida, Bloom contribuiu com um ensaio para o livro *Deconstruction e Criticism*, livro que traz o nome da metodologia fundada pelo filósofo francês, no qual o próprio também escrevera. Todos os estudos sobre a Desconstrução incluíam Bloom entre seus colegas de Yale.

Assim, Bloom tenta cunhar uma terminologia que, como afirma Dan O'Hara (1982), o afasta cada vez mais da filosofia continental. Ao mesmo tempo, escreve sérias ponderações quanto à contribuição de Freud, inclusive para a sua própria obra. Em determinado momento no ensaio sobre Freud, Bloom compara sua luta com Freud com a luta de Jacó com o Anjo no *Antigo Testamento*.

Essa busca desesperada por evitar afinidades gera por parte de Bloom uma prosa solipsista ao extremo, que afirma ser a única motivação para a escrita criativa

⁹⁶ The blank, being both unwritten page and unviewable void or abyss, would be for Freud the image of primal repression, a defense prior to any drive against which we need to be defended. For criticism, the blank is the colorless all-color that is the white light of trope.

⁹⁷ The interpreter here is a Jewish Gnostic, an academic, but a party or sect of one, equally unhappy both with older and with newer modes of interpretation, equally convinced that say M. H. Abrams and Jacques Derrida alike do not aid him in reading poems as poems.

uma espécie de desejo egoísta, posição criticada inclusive por um de seus admiradores:

Tal visão da motivação de metáforas ignora completamente as funções interpessoais e sociais da poesia, arvorando o possível crítico visionário não tanto num intenso vazio como em alturas estéreis de sua própria solidão culpável, uma criatura autoatortentada que é incapaz de diferenciar seu desejo de seu desespero (...) podemos continuar nos permitindo essa visão tola da criação literária? (O'HARA, 1982, p. 101).

O prestígio que Harold Bloom usufrui na década de 80, ao mesmo tempo em que é amplamente laureado, gera um impulso pela originalidade absoluta, que faz da teoria de Bloom um corpo de pressupostos cada vez mais ensimesmados.

2.1.14 Abaixo as verdades sagradas (1989)

Publicado no Brasil pela Companhia das Letras pela primeira vez em 1993 – com segunda edição em 2012, tradução de Alípio Correa da França e Heitor Ferreira da Costa – *Abaixo as verdades sagradas* foi um marco da consagração de Harold Bloom e o fim de um era. O livro é uma coleção de cinco palestras proferidas por Bloom em Massachusetts nos anos de 1987 e 1988. A participação no ciclo de palestras Charles Eliot Norton, promovido pela Universidade de Harvard, é um ponto alto na carreira de qualquer artista ou crítico. Na maioria dos casos, as palestras ganham o formato de livro. Muitas figuras imponentes das Letras já participaram do ciclo, como T.S Eliot, Jorge Luís Borges, Lionel Trilling, Octavio Paz, Northrop Frye, Italo Calvino e Umberto Eco.

Harold Bloom, em fins da década de 90, já usufruía de status de celebridade no meio acadêmico norte-americano. Para Helmling (1990, p. 157), esse fato chegou a gerar, inclusive, um aumento descomunal no ego de Bloom, que passou a escrever de maneira mais arrogante, sempre com um tom de desprezo intratextual no caso de uma possível contestação do leitor.

Steven Helmling, em seu artigo “Harold Bloom’s Critical Sublime”, tece críticas duríssimas a Harold Bloom, dizendo que, estando Harold Bloom no *mainstream*, ele perderia sua força, se tornando desinteressante. Afirma, inclusive, após ler *Abaixo as verdades sagradas*, que Harold Bloom não gosta de poesia (HELMILING, 1990, p. 165), e que o professor de Yale, por empregar uma prosa xamânica, não deve ser

levado a sério. Para ele, Bloom sabe escrever, mas não sabe pensar (p. 166). Helmling critica do mesmo modo as escolhas que Bloom faz de seu *corpus*: “Bloom deve criar seu próprio cânone, e não ser escravo do cânone de outro homem; mas seu cânone consagra personagens previsíveis, embora seus papéis possam estar trocados” (Ibid., p. 155).

As críticas são excessivamente duras diante de uma obra de relativa sobriedade estilística em relação a obras anteriores, de abertura voluntária de horizontes por parte de Bloom, além de sua coragem em abraçar novas temáticas em momento de tão grande exposição.

Apesar de não abandonar suas posições sobre a questão do *revisionismo*, exploradas *ad nauseam* nas obras imediatamente anteriores a esta, e apesar de sempre ter demonstrado uma preocupação com o cânone em suas teorizações, Harold Bloom explora, desta vez, a questão extremamente delicada do papel dos cânones sagrados e suas relações com os cânones seculares, para usar a linguagem de Northrop Frye. Ademais, o livro é também uma demonstração da erudição e versatilidade de Bloom: “*Abaixo as verdades sagradas* é (...) uma resposta àqueles que perguntavam-se se Bloom, um estudioso do Romantismo, seria capaz de lidar com os clássicos” (BARBARESE, 1991, p. 146).

Temos, portanto, um conjunto de cinco textos que atravessam toda a tradição ocidental, numa ambição totalizante que culminará mais de uma década depois em *Gênio*. Desde textos fundamentais do Velho Testamento, Homero e Virgílio, passando por Dante, Chaucer, Shakespeare, Milton, Blake, Wordsworth, Freud, Kafka, Beckett, entre outros. A amplitude do cânone elegido por Bloom é surpreendente, num volume com pouco mais de duzentas páginas.

A grande linha norteadora da obra é a necessidade que Bloom sente em desmontar a oposição entre cânone religioso e cânone secular. Para Bloom, o único cânone é o poético, e os grandes poetas devem ter força para “derrubar as verdades sagradas”, impondo sua força poética e adquirindo prioridade. Barbarese sintetiza essa busca:

Apesar de ter chegado a um estágio no qual está preparado para discutir figuras canônicas cuja influência é mais do que literária, a questão central de Bloom é a mesma: a sobrevivência da voz pessoal e não persistência de sua mensagem é o que importa para os poetas, não importa o quão sagrado seus livros possam parecer para a posteridade (BARBARESE, 1991, p. 146).

Diante desse novo caminho crítico, Harold Bloom apresenta mudanças de postura notáveis: em primeiro lugar, a abordagem de outros gêneros literários que não a lírica. Kafka e sua obra em prosa, por exemplo, ganham destaque especial, mesmo diante de Freud, Proust ou Beckett. Para Bloom, Kafka nunca se rendeu às escrituras sagradas judaicas, sendo fiel apenas ao seu próprio ofício de escritor: “(...) Kafka (...) coloca a própria escrita no lugar da Torá (...) que lhe é inacessível” (BLOOM, 2012, p. 184).

Dante, por sua vez, ganha espaço de destaque não por ser um alegorista da cristandade, mas por ser um poeta extremamente individualista e visionário, uma espécie de gnóstico medieval cujo poder era irresistível mesmo para a Igreja Romana:

Dante foi um visionário implacável, passionalmente ambicioso e desesperadamente obstinado, cujo poema expressa de modo triunfal sua própria personalidade ímpar. A *Comédia* não é uma alegoria dos teólogos, mas um imenso tropo do *pathos* ou poder, o poder do indivíduo singular que foi Dante (Ibid., p.56).

O capítulo sobre o Romantismo é bastante repetitivo de muito aquilo que Bloom escrevera anteriormente, mas traz uma mudança drástica quanto à posição dos poetas na lista de preferidos do crítico. Harold Bloom, que sempre venerara Blake e Shelley, diante de seu novo paradigma de quebra da sacralidade dos mitos, passa a venerar Wordsworth, quem, para Bloom, não conseguia superar as limitações impostas pela natureza. Para Bloom,

Blake, como os poetas da sensibilidade, deixou-se ficar naquele teatro mental (...) que se posta entre a verdade do iluminismo e o sentido do alto romantismo. Ele não poderia pôr abaixo as verdades sagradas, nem da lenda nem do antigo canto, nem de uma história que claramente poderia emergir do abismo do seu próprio ego forte, como emergiu de peias curtas. Blake é dos últimos de uma antiga linhagem de poetas; Wordsworth foi o primeiro da linhagem de poetas que ainda temos conosco. Blake é arcaico, como talvez desejou ser. Wordsworth é mais moderno que Freud, mais pós-moderno que Samuel Beckett ou Thomas Pynchon, porque Wordsworth achou, só, o novo caminho – ai de nós, o nosso caminho – para pôr abaixo verdades sagradas (Ibid., p. 141).

O tom de veneração é evidente. Bloom, de fato, em alguns momentos renega seus estudos anteriores sobre o Romantismo. Talvez, por isso, em seu estudo posterior, *O cânone ocidental*, não figure Blake ou Shelley, mas sim Wordsworth.

Para Nemoianu, o estilo de Bloom ainda é algo a ser apreciado:

Bloom saboreia imagens críticas da mesma maneira que saboreia poesia, assim, ilustrando para nós, na prática, aquele casamento entre discurso crítico e poético que talvez seja a melhor herança da escola de Yale (NEMOIANU, 1989, p. 1176).

Do mesmo modo, afirma que Harold Bloom e René Girard são, mesmo contando os teólogos, os melhores exegetas bíblicos. Ademais:

A fusão de poesia e tradição bíblica aumenta a legitimidade e solidez canônica, e desenvolve mais completamente a ideia – sempre implícita em Bloom – de que a literatura é uma importante derivação de um impulso pela imaginação transcendente, por si só um traço característico da raça humana (Ibid., p. 1176).

Abaixo as verdades sagradas é, portanto, uma afirmação da superioridade da poesia em relação à crença. Os mitos fortes, para Bloom, só podem ser os mitos individuais, as seitas de um homem só. As verdades sagradas são uma das formas possíveis de serem assumidas pelo poeta precursor, sendo assim, também, fontes de angústia. Desta vez, contudo, Bloom expande a sua noção de angústia e procura englobar toda a literatura ocidental.

Harold Bloom insinua seus primeiros ataques aos Estudos Culturais e ao meio acadêmico do qual faz parte e onde possui enorme *status*. Assim, temos em *Abaixo as verdades sagradas* um prelúdio à terceira fase, na qual Bloom tentará criar o seu cânone e cada vez mais se desligará do leitor universitário.

2.1.15 O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo (1994)

Com *O cânone ocidental*, de 1994, é inaugurada uma nova fase da carreira de Harold Bloom extremamente distinta das anteriores, marcada principalmente pela mudança de público das obras a partir de então. Harold Bloom, em muitos momentos das fases anteriores, parecia escrever ou para si mesmo ou para seus colegas de Yale, considerações que podem ser tidas por exageros, mas é possível dizer que Bloom sempre teve em mente um público universitário, erudito, possuidor de alta cultura. Essa característica perpassou toda sua obra até a década de 90, quando seu público será não mais formado por especialistas, mas por membros da “medicultura” (*middlebrow culture*). Explorarei esse aspecto mais adiante.

Antes de comentar as características e recepção desse livro, devo confessar uma relação pessoal que tenho para com ele. Posso dizer com segurança que, juntamente com a influência de ótimos professores de literatura da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, foi o motivo de ter, em primeiro lugar, me tornado um leitor cultivado, e em segundo lugar, resolvido estudar literatura. Até a leitura do livro, apresentado a mim pelo professor e romancista José Carlos Zamboni, em 2005, era apaixonado pelo ensino de língua inglesa e pesquisava na área de Linguística Aplicada. Meu repertório de leitura era limitadíssimo, estando à época já com duas décadas de vida. Ao ler *O cânone ocidental*, senti o incômodo de estar deixando de lado a grande literatura. John Guillory, especialista na questão de *capital cultural* nos Estados Unidos, num artigo em que comenta *O cânone* de Bloom, conta uma anedota muito peculiar que demonstra os possíveis efeitos benéficos da leitura do livro, um efeito que ocorreu quando o li. Um grupo de amigos de classe média resolve jantar na casa de um deles, quando alguém afirma que sua esposa lera Proust e que em breve ele leria também. Um silêncio brutal reinou sobre a mesa e um ponto de interrogação permaneceu no ar, pois ninguém mais tinha ideia alguma sobre quem era Proust. Como se nada tivesse acontecido, o jantar continua. Para Guillory é necessário que figuras como Harold Bloom criem uma angústia que não existiu na mesa de jantar (p. 87):

É menos [a questão de ele] estar certo ou errado do que o fato de ele nos despertar de um sono dogmático, nos estimulando a pensar sobre obras familiares de novas e interessantes maneiras ou despertando o nosso apetite em conhecer o que não conhecemos ou só conhecemos de passagem (BURKE JR., 1996, p. 131).

Eu senti a angústia que deveria ter ocorrido na mesa de jantar e me senti “despertar de um sono dogmático”, resolvendo encarar obras como *Fausto* de Goethe, os *Ensaio*s de Montaigne, entre outras obras basilares da Literatura Ocidental, por insistência de Bloom, o que contribuiu e muito para minha história intelectual, principalmente por ter decidido estudar Teoria Literária. Tanto que hoje, dentre os livros de Bloom, este é o que não resisto em defender. Talvez, por isso, este subcapítulo tenha um tom diferente dos anteriores.

Não estou com isso afirmando que a obra seja perfeita, tendo seus críticos muitas vezes razão. Leyla Perrone-Moisés afirma com correção que a obra é anglo-cêntrica, o que, para mim, um anglófilo, é mais um motivo para que a obra seja

ainda mais agradável. Contudo, como afirma Ginzburg (2004), a obra não possui a amplitude que se propõe a ter, tendo, acredito, como nome mais apropriado, talvez, “O cânone ocidental para leitores estadunidenses”, o que preservaria Bloom do constrangimento de incluir, por exemplo, Fernando Pessoa no livro, e da realização de uma análise do poeta português infinitamente abaixo daquelas realizadas sobre Wordsworth ou Emily Dickinson. Se incluísse no lugar de Pessoa, Faulkner, por exemplo, numa obra declaradamente voltada para o público norte-americano, o livro cumpriria sua proposta de maneira mais satisfatória, e seria mais uniforme quanto à qualidade dos ensaios, os quais, de modo geral, são muito bons.

Defendo, portanto, *O cânone ocidental*, ou, melhor ainda, o próprio Harold Bloom, durante toda essa terceira fase, de acusações *ad hominem* que beiram o absurdo, em gestos de pura desqualificação de ordem *pessoal*. As posições de Bloom, como qualquer posição já assumida por qualquer ser humano, são passíveis de crítica. A partir do momento em que se faz uso do debate intelectual de modo a provar que o seu adversário é uma pessoa sem caráter, o debate intelectual acabou e, infelizmente, por experiência própria, sei que isso tem se tornado cada vez mais costumeiro no meio acadêmico, inclusive brasileiro.

Como já disse em outro momento, os Estudos Culturais, na década de 90, alcançam posição privilegiada no meio acadêmico norte-americano. Harold Bloom escreverá dali em diante em oposição a premissas teóricas dessa corrente, assim como contra o Multiculturalismo. Bloom viria a afirmar que o Multiculturalismo é uma máscara para a mediocridade nos Estudos Literários. Atacará, não só por meio dos livros, mas em entrevistas, artigos em jornais e revistas de ampla circulação, aparecimento em programas de TV, a Literatura Infanto-Juvenil (*Children’s Literature*), principalmente pela onda Harry Potter que foi um fenômeno descomunal de venda de livros; escritores populares como Stephen King e Danielle Steel; a cultura das imagens, televisão e internet; entre outros artefatos culturais que, na visão de Bloom, estavam acabando com a cultura literária nos Estados Unidos. A partir de então, começaram os ataques a Bloom, acredito que não em razão das ideias em si, mas simplesmente porque Bloom se tornou um *best-seller*, um crítico popular, alcançando um vasto público para um crítico literário considerado “conservador”. Isso porque a tradição de defesa da Alta Cultura nos Estados Unidos é muito anterior à defesa que faz Bloom em *O cânone ocidental*, assim como o

ataque ao “politicamente correto”, havendo outros livros ainda populares em circulação, e outros sendo publicados, em 1994, mas não tão populares quanto o livro de Bloom. Apenas para citar alguns, a obra inteira de T.S Eliot, os artigos de Dwight Macdonald, e mais contemporaneamente ao *Cânone*, os livros de E.D. Hirsh Jr. e Allan Bloom, ambos de 1987, respectivamente *Cultural Literacy: What Every American Needs to Know* e *The Closing of the American Mind*. As acusações falaciosas, portanto, surgiram mais porque as ideias de Bloom estavam circulando, do que por conta das ideias propriamente ditas.

No Brasil, Jaime Ginzburg em muitos momentos, creio eu por falha de apreensão de categorias, incorreu em graves acusações. Por exemplo, quando se refere às acusações de fascismo que Bloom faz a T.S Eliot e Paul de Man:

O que mais espanta no caso não é o caráter autoritário do pensamento de Bloom, mas o fato de que ele ataca T.S. Eliot e Paul de Man caracterizando-os como fascistas. A acusação de autoritarismo por parte de um pensador autoritário merece a maior atenção, pois tende a iludir o leitor apressado, que pode ver em Bloom, apaixonado por Shakespeare, um grande humanista (GINZBURG, 2004, p. 107).

A citação acima apresenta duas falhas de categorização: em primeiro lugar, a confusão do autor com os termos “autoritarismo” e “fascismo”. Ginzburg defende que a teoria de Bloom é autoritária, o que é absolutamente passível de discussão, mas nada absurdo. Contudo, a insinuação de “fascismo” inerente ao autoritarismo de Bloom é problemática, pois nem todo autoritarismo tem alguma relação com o fascismo, o qual provem de um corpo doutrinal político. Ginzburg perde de vista que Eliot era *sim* alinhado politicamente com o fascismo italiano, assim como Ezra Pound, e que Paul de Man contribui com um periódico de orientação fascista na Bélgica⁹⁸, enquanto Bloom *nunca* se posicionou pró-fascismo; o segundo erro está na confusão entre “humanista” e “humanitário”. Independente de posição autoritária ou não, é possível ser um humanista em muitos sentidos: um estudioso de Humanidades, um humanista renascentista, ou mesmo um humanista no sentido “neo-humanista” do meio intelectual elitista norte-americano da virada do século XIX para o XX. Nada disso tem a ver com autoritarismo, da mesma forma que um “humanitário” – se for realmente esse termo que gera a confusão de Ginzburg, em

⁹⁸ Cf. MORRISON, Paul. *The Poetics of Fascism: Ezra Pound, T.S. Eliot, Paul de Man*. New York: Oxford University Press, 1996.

outras palavras, alguém que promova a justiça social – não necessariamente se opõe ao autoritarismo. É só pensarmos na Igreja Católica, uma instituição humanitária que aprecia mais do que qualquer outra a autoridade. A mesma problemática acerca do termo “humanista” ocorre na seguinte afirmativa, independente da posição dos autores acerca da *função* da Crítica Literária:

É lamentável que, no momento atual, alguém que afirma que foi um “erro acreditar que a crítica literária podia tornar-se base para a educação democrática ou para melhorias da sociedade” (...) possa ser considerado um humanista (GINZBURG, 2004, p. 107).

Trocando em miúdos, a argumentação de Ginzburg leva o seu leitor a crer que Bloom é um mau-caráter por suas posições intelectuais, um fascista que não se importa com seres humanos.

É possível, contudo, perceber apenas insinuações nas palavras de Ginzburg de algo que efetivamente ocorre em lugares por onde Bloom passa, ou quando o assunto são suas posições. O caso mais conhecido é a palestra na Universidade da Califórnia, em que houve uma insurgência da plateia com gritos de “racista” e “fascista” quando Bloom afirmou que um sujeito politicamente correto, apesar de reivindicar cotas baseadas em etnia e orientação sexual, não aceitaria ser operado por uma cirurgiã negra e lésbica sabendo que ela só se formou cirurgiã graças à cotas. Vemos uma clara variação da *Lei de Godwin* impedindo qualquer discussão intelectualmente séria sobre a questão e que a acusação de “fascismo” se tornou um coringa na discussão acadêmica desonesta.

Nikki Giovanni, poetisa e professora universitária “afrodescendente” norte-americana, foi além, em matéria do periódico *The Journal of Blacks in Higher Education*, no qual as posições de Bloom são discutidas por proeminentes intelectuais negros norte-americanos. As palavras da poetisa beiram a histeria:

Em muitos, se não na maioria ou em todos os aspectos, são cansativas as reclamações de velhos gagás cansados como Bloom, que em vez de se moverem para frente no entendimento cultural, insistem que somente homens brancos podem determinar o que é bom, o verdadeiro, o belo. Ele está errado. Todos os racistas estão errados. Todos os garotinhos brancos do primário que assassinam estão errados (GIOVANNI, 1998, p. 111).

A justaposição paratática de “velhos gagás” (*old farts*), racistas e assassinos é reveladora quanto à ausência de critérios e juízo sério na emissão de valores por

parte de Giovanni, demonstrando que o epíteto “Escola do Ressentimento” atribuído por Bloom não é nada exagerado. Além disso, Bloom nunca afirmou que somente homens brancos podem determinar o que é bom, o verdadeiro ou o belo. Apenas disse que existem determinados critérios de avaliação, os critérios estéticos, que são fundamentais para determinar o que é e o que não é uma grande obra literária, tais critérios podendo ser cultivados por qualquer um, de qualquer origem, etnia, orientação sexual ou gênero.

Outra acusação comum que nada tem a ver com as posições de Bloom acerca do cânone, mas sim com as supostas más-intenções do autor, diz respeito à tentativa do autor de *O cânone* buscar preservar sua posição privilegiada na academia: “a sustentação do cânone é também, para Bloom, sustentação de um lugar institucional seguro para os estudos literários, em que a Teoria é delimitada em coerência com seus interesses” (GINZBURG, 2004, p. 105). Ginzburg vai além e diz que um livro como o de Bloom “pode ser considerado também como uma contribuição a políticas de ensino ‘a serviço dos valores das classes dominantes’, contribuindo para a legitimação da desigualdade social” (GINZBURG, 2004, p. 106).

Portanto, de acordo com Ginzburg, Bloom escreve de modo a preservar o seu lugar confortável numa instituição de ensino superior, realizando uma defesa de método que tem por objetivo preservar a sua autoridade, já que se um método que determinada pessoa defende é dominante, sua posição institucional também o será. O grande problema dessa consideração é que toda defesa de método possui essa contingência. Os defensores e divulgadores, por exemplo, do *Estruturalismo*, por acaso eram fenomenólogos? Obviamente que não. Uma das práticas que pode ser considerada exclusividade do mundo acadêmico é a pregação do método praticada pelo sujeito que o prega. Nem na vida em sociedade isso ocorre. Quando um determinado sujeito afirma ser errado bisbilhotar o vizinho, não necessariamente quer dizer que ele não bisbilhota. Na academia, quando se discutem metodologias, quem as defende as pratica.

A pergunta passível de ser feita é: Bloom conscientemente escreve seu livro para manter sua posição privilegiada? A pergunta se desdobra em outra: que posição privilegiada é essa? Três são as possíveis respostas: o emprego de professor na Universidade; a influência sobre seus colegas acadêmicos; a posição de influência estritamente nos meios de produção acadêmica (editoras, periódicos

etc.). O emprego na Universidade está garantido catedraticamente pelo resto de sua vida (*Tenure*); os colegas de Bloom na Universidade já se desvincularam completamente dele, não tendo Bloom absolutamente qualquer influência sobre eles, sendo ele considerado um crítico ultrapassado, portanto, não há qualquer posição privilegiada a se sustentar ou mesmo recuperar, pois os ataques de Bloom ao *establishment* literário são sistemáticos. Quanto à terceira, é exatamente com o *Cânone* que Bloom a obtém. Dali em diante, é possível acreditar que Bloom escreve para preservar essa posição no mercado editorial.

Contudo, a pergunta ainda persiste: ele conscientemente assume as posições que assume para vender livros? Não é possível entrar na cabeça do autor para saber, portanto é necessário considerar dados de sua produção para responder essa pergunta: Bloom defendeu, no que diz respeito à avaliação literária e ao cânone, as mesmas ideias durante mais de quarenta anos. A possibilidade dele continuar defendendo-as simplesmente para vender livros é logicamente nula, o que não quer dizer que o interesse pelas vendas não exista, apenas que não tem nada a ver com as posições assumidas. Trocando em miúdos, Bloom obteve influência no mercado editorial com seus livros devido às ideias defendidas, e não defendeu as ideias pela venda de livros. A pergunta mais interessante a ser feita, na verdade, é: por que necessariamente quem defende valores estéticos possui interesses *obscuros* por trás dessa defesa?

A problemática da pergunta se agrava quando é afirmado, como fez Ginzburg, que o livro de Bloom está ligado a políticas de ensino que promovem a desigualdade social ao se dispor a serviço das classes dominantes. O “esquerdês” salta aos olhos e ofusca a visão, então, em outras palavras, Ginzburg afirma que Bloom escreve pensando numa classe alta do ponto de vista financeiro, e os seus escritos contribuem para que os pobres permaneçam pobres. Portanto, é necessário que um crítico literário esqueça a literatura e seus valores e se preocupe com a justiça social, com as camadas exploradas da população, enfim, assuma a postura do *intelectual orgânico* de Antonio Gramsci. Dolley explica porque essa postura é tão forte hoje no meio acadêmico: “(...) uma suposta preocupação com as classes exploradas é um símbolo de status para uma subclasse de intelectuais burgueses, não motivada pelo princípio de efetivamente alterar a vida de ninguém” (DOOLEY, 1995, p. 336). Portanto, hoje está na moda se preocupar com os explorados mais do

que ajudá-los, e quando Bloom escreve *Critica Literária* se isentando dessa preocupação, ele é crucificado. Se levarmos em conta a carreira intelectual de Bloom como um todo, ele contribuiu para a difusão da cultura letrada, com seu trabalho de edição de coleções gigantescas sobre literatura para alunos da educação básica, mais do que todos os intelectuais engajados juntos, com seus ensaios críticos apologéticos das classes exploradas.

Sobre essas coleções, nunca consegui realizar um levantamento satisfatório de modo a elencar todos os volumes editados por Bloom. O catálogo da editora Chelsa House⁹⁹ definitivamente não está atualizado, pois foi possível encontrar à venda volumes que não constavam nas listas disponíveis para consulta. Além disso, muitas séries foram descontinuadas num período de vinte anos de publicações (1985-2005) e nem sequer aparecem no catálogo. De acordo com Bloom, nas introduções para os volumes de comemoração de 20 anos das coleções, o número de títulos pode ter chegado a mil¹⁰⁰. Assim, listarei aqui as coleções e o número de volume de cada uma:

Bloom's Guides, 62 volumes: cada volume possui por volta de 100 páginas. Harold Bloom escreve uma introdução e realiza a edição dos volumes. A série oferece uma leitura completa e um guia de estudos para obras-primas da literatura universal, com dados biográficos do autor e contexto de produção da obra. Cada volume é escrito coletivamente por especialistas na obra que está tratando.

Bloom's How to Write About, 39 volumes: cada volume possui por volta de 300 páginas. Harold Bloom escreve uma introdução e realiza a edição dos volumes. A série foi concebida para auxiliar estudantes a escreverem ensaios sobre grandes autores. Todos os títulos possuem um capítulo genérico sobre a escrita de um bom artigo, uma espécie de minimanual de redação. Além disso, cada volume faz um panorama do autor a ser estudado, apresenta suas principais obras e dá sugestões de tópicos de investigação. Escrito por um especialista no autor tratado.

Bloom's Modern Critical Views, 105 volumes: cada volume possui por volta de 300 páginas. Com introdução de Harold Bloom, cada título apresenta uma seleção de

⁹⁹ Disponível em <http://www.infobasepublishing.com/>

¹⁰⁰ É possível ler pequenos trechos dos livros no site indicado na nota anterior.

ensaios críticos escritos por especialistas contemporâneos sobre uma gama enorme de escritores, desde a Antiguidade até hoje.

Bloom's Modern Critical Interpretations, 96 volumes: cada volume possui por volta de 200 páginas. Com introdução de Harold Bloom, cada título apresenta uma seleção de ensaios críticos escritos por especialistas contemporâneos sobre grandes obras literárias da literatura universal.

Bloom's Classic Critical Views, 27 volumes: cada volume possui por volta de 200 páginas. Com introdução de Harold Bloom, cada título apresenta uma seleção de ensaios considerados de suma importância para a fortuna crítica de determinado escritor, às vezes escritos no contexto de publicação das obras.

Bloom's Shakespeare Through the Ages, 21 volumes: cada volume possui por volta de 300 páginas. Com introdução de Harold Bloom, cada título apresenta uma seleção dos melhores ensaios já escritos sobre determinada peça de Shakespeare, abrangendo desde críticos clássicos até críticos contemporâneos. Além disso, o volume apresenta o enredo, descreve os personagens e analisa brevemente as passagens principais da peça estudada.

Bloom's Literary Themes, 16 volumes: cada volume possui por volta de 200 páginas. Com introdução de Harold Bloom, cada título apresenta uma seleção de ensaios críticos tratando de temas recorrentes da literatura universal, como o grotesco e a alienação, normalmente voltados para obras literárias em que a questão é central.

Bloom's Biocritiques, 15 volumes: cada volume possui por volta de 150 páginas. Com introdução de Harold Bloom, cada título apresenta uma biografia informativa de um grande nome da literatura universal, sua bibliografia completa e uma cronologia.

Bloom's Literary Places, 6 volumes: cada volume possui por volta de 200 páginas. Com introdução de Harold Bloom, a série é composta por guias literários para

grandes cidades ao redor do mundo. Cada título apresenta um panorama da cidade como ela existe hoje e sua história cultural e literária.

Bloom's Major Dramatists, 12 volumes: cada volume possui por volta de 100 páginas. Com introdução de Harold Bloom, cada título apresenta a biografia de um grande dramaturgo, sua fortuna crítica, uma lista de personagens de cada peça tratada, sinopses das tramas e um índice de temas e ideias recorrentes.

Bloom's Major Novelists, 9 volumes: cada volume possui por volta de 100 páginas. Com introdução de Harold Bloom, cada título apresenta a biografia de um grande romancista, sua fortuna crítica, sinopses das tramas, um índice de temas e ideias recorrentes e fragmentos de Crítica Literária que auxiliam a entender o autor estudado.

Bloom's Major Poets, 20 volumes: cada volume possui por volta de 150 páginas. Com introdução de Harold Bloom, cada título apresenta a biografia de um grande poeta, sua fortuna crítica, análise temática detalhada de poemas escolhidos, um índice de temas e ideias recorrentes e fragmentos de Crítica Literária que auxiliam a entender o autor estudado.

Bloom's Major Short Story Writers, 13 volumes: cada volume possui por volta de 100 páginas. Com introdução de Harold Bloom, cada título apresenta a biografia de um grande romancista, sua fortuna crítica, lista de personagens, análise temática detalhada de cada conto escolhido, um índice de temas e ideias recorrentes e fragmentos de Crítica Literária que auxiliam a entender o autor estudado.

Bloom's Period Studies, 8 volumes: cada volume possui por volta de 400 páginas. Com introdução de Harold Bloom, cada título apresenta uma visão completa de um dentre os maiores movimentos literários da história do Ocidente, uma seleção de ensaios que tratam dos escritores e obras que ajudaram a definir o período, além de uma cronologia com importantes eventos que ajudaram a moldar o movimento.

Bloom's Literary Criticism 20th Anniversary Collection, 6 volumes: cada volume possui por volta de 300 páginas. Edição de aniversário das contribuições de Bloom com as coleções supracitadas, os seis títulos reúnem diversas introduções de Bloom escritas para os volumes, separadas de acordo com o gênero cultivado pelos autores tratados. Assim temos: drama, épico, ensaio, romance, poema e conto.

Diante desse universo de publicações, muitas delas concebidas com o intuito de auxiliar estudantes do nono ano do ensino básico em diante (“Grades 9 and up”, de acordo com o catálogo), como é possível ser concebida a ideia de que é o desejo de Bloom que a cultura letrada fique restrita a uma elite?

Outro argumento comum, que transformaria todo o trabalho de Bloom em um reacionarismo mal intencionado, afirma que a divulgação e ensino da cultura literária ocidental é uma imposição de valores patriarcais – ou machistas – etnocêntricos – ou racistas – entre outros eufemismos desqualificativos. Essa discussão seria muito extensa para o presente momento, e acredito que é uma discussão intelectualmente válida na medida em que fazemos a pergunta “Existem valores universais?”, algo que é discutido desde a Antiguidade e que não se resolverá por meio de um mero historicismo ou sociologismo. Portanto, não me estenderei, exceto para pontuar a contribuição de Hirsch Jr. sobre a questão. Hirsch Jr., sobre o que ele chama de “Letramento cultural” (*Cultural literacy*), indo na contramão dos intelectuais que afirmam ser a Tradição uma instância autoritária e antidemocrática, opressora e injusta, afirma:

Letramento cultural é a cultura mais democrática em nossa terra: ela não exclui ninguém; atravessa gerações, grupos e classes sociais; não é normalmente a primeira cultura de alguém, mas deveria ser a segunda cultura de todos, por sua existência transcender as estreitas esferas da família, do bairro, e da região. (...) Como a segunda cultura universal, a cultura letrada se tornou a moeda comum de trocas econômicas e sociais em nossa democracia, e o único ingresso disponível para a cidadania plena (HIRSCH JR., 1987, p. 21-22).

Desse letramento cultural faz parte a grande literatura defendida por Bloom, a qual nada tem a ver com classes economicamente dominantes, pelo menos nos Estados Unidos, e acredito, muito menos no Brasil. A atividade intelectual, pelo menos hoje, não é geradora de grandes dividendos, o que impossibilita, exceto por raras exceções, a um grande conhecedor de Literatura Ocidental ser alguém

pertencente à elite econômica – o que não impede que membros da elite econômica cultivem o gosto por Alta Cultura.

A elite econômica detém conhecimentos técnicos, principalmente, ou é herdeira daqueles que os detêm, conhecimentos que pouco têm a ver com o que Hirsch Jr. chama de *letramento cultural*. Leia a obra completa de Shakespeare, alguma coisa de sua colossal fortuna crítica e, ao fim, se você não tiver morrido de fome no processo, poderá escrever um livro que, se tiver sorte, será lido por alguns acadêmicos.

Tanto a Alta Literatura nada tem a ver com as elites econômicas que, para John Guillory, Bloom é mais um populista do que um elitista, pois incorre na acusação de grandes centros de Alta Cultura – as universidades – ao demonstrar apreço pelo cânone. Comentando a anedota que mencionei acima sobre Proust, Guillory afirma: “em nossa sociedade o nome de Proust pode circular como um significante para alta cultura sem gerar muitas consequências quanto à leitura de Proust, porque riqueza econômica não está mais em jogo” (GUILLORY, 1995, p. 87).

O público de Bloom, para Guillory, é um público *middlebrow*, se é possível incluí-lo em alguma categoria:

A ausência de uma alta cultura oficial significa que o amor pela literatura pode ser cultivado somente por ele mesmo, como uma prática de leitura solitária por parte de pessoas que estão conectadas umas às outras somente por seu amor à literatura. Eles são uma elite que não corresponde de forma alguma a qualquer categoria social (...). É a esse grupo (de modo algum um grupo tecnicamente falando) a quem Bloom direciona seu livro (...) (GUILLORY, 1995, p. 86).

O centro do cânone, por sua vez, é Shakespeare, um escritor ao mesmo tempo erudito e popular, o que marca de maneira mais forte os objetivos do livro: alcançar um público *médio*. Para Guillory,

o argumento revanchista em louvor à tradição ocidental é, em minha visão, muito menos interessante do que o direcionamento de Bloom a uma audiência não acadêmica de leitores. Essa intenção molda o livro de formas extraordinárias (...) (GUILLORY, 1995, p. 85).

Tudo o que foi dito neste subcapítulo diz respeito à crítica, ao comentário e à recepção das obras de Bloom da terceira fase e não somente d’*O cânone ocidental*, apesar de usar exemplos que diziam respeito a esse livro especificamente. É válido ressaltar que as acusações que mencionei acima serão recorrentes por toda a

terceira fase e que não voltarei a abordá-las, exceto pontualmente, pois, do contrário, terei que retornar às mesmas opiniões sobre os livros de Bloom, já que a campanha de desqualificação foi exaustiva. Assim, acredito que essa introdução geral à fase é mais bem-vinda. Procurarei discorrer, agora, mais especificamente sobre o formato e conteúdo das obras dessa fase, começando, obviamente, por *O cânone ocidental*.

No livro, Bloom aborda 26 escritores observando os seguintes critérios: os maiores representantes em seus respectivos gêneros, os maiores escritores em suas literaturas nacionais e presença das seguintes características: *domínio da linguagem figurativa, sublimidade, originalidade, poder cognitivo, conhecimento, dicção exuberante*, além de *difficuldade*. Dessa forma, temos Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth e Dickens como representantes ingleses; Montaigne e Molière, como representantes franceses; Dante da Itália; Cervantes da Espanha; Goethe da Alemanha; Tolstoi da Rússia; Borges e Neruda da América Hispânica; Whitman e Emily Dickinson dos Estados Unidos; os grandes dramaturgos, além de Shakespeare e Molière, seriam Ibsen e Becket; os romancistas, além de Dickens e Tolstoi, seriam Jane Austen, George Eliot, Virginia Woolf, Marcel Proust e James Joyce. Pessoa figuraria como um dos poetas modernos juntamente com Neruda; Dr. Samuel Johnson como o maior dos críticos e Kafka e Freud, juntamente com Proust e Joyce, os grandes representantes da Era do Caos – era adicionada por Bloom à configuração de Giambatista Vico, adotada pelo crítico norte-americano em sua divisão dos ensaios do livro. A divisão é proposta da seguinte forma: a Era Teocrática – não abordada no livro –, que corresponde historicamente ao período pré-medieval, mais especificamente, à Antiguidade Ocidental; a Era Aristocrática, compreenderia a Europa Medieval e se estenderia até o Iluminismo; a Era Democrática iria desde o Iluminismo até o fim do século XIX; e a Era do Caos corresponderia ao surgimento do Modernismo até os dias de hoje.

A tese central orientadora do livro é a de que Shakespeare é o centro do cânone ocidental, sendo que todos os grandes escritores necessariamente lançariam mão de elementos de criação shakespeariana em suas obras: “(...) não podemos livrar-nos de Shakespeare nem do cânone do qual ele é o centro. Shakespeare, como gostamos de esquecer, inventou-o, em grande parte” (BLOOM, 1995, p. 46). Para Bloom, Shakespeare é o criador do modo de entendermos o ser

humano: “sem Shakespeare não há cânone, porque sem Shakespeare não há eus reconhecíveis em nós, quem quer que sejamos” (BLOOM, op. cit, 47).

Assim, o professor de Yale escreverá ensaios comparativos sempre recuperando alguma criação de Shakespeare de modo a ressaltar alguma característica criada pelo bardo de Stratford em outros escritores. Por exemplo, o Satã, do *Paraíso Perdido* de Milton, para Bloom, é personagem muito semelhante a Iago, de *Otelo, o mouro de Veneza*. Em alguns ensaios, muito mais fracos em argumento, Bloom analisará a influência de Shakespeare em segunda ou até mesmo terceira mão, como é o caso do ensaio sobre Fernando Pessoa.

O livro, além dos ensaios sobre os escritores elegidos, possui um capítulo de abertura e um capítulo de conclusão em que Bloom tece considerações sobre a situação atual dos Estudos Literários nos Estados Unidos, emitindo críticas às propostas multiculturalistas:

Ou existiram valores estéticos, ou existem apenas os superdeterminismos de raça, classe e gênero sexual. Deve-se escolher, pois se se acredita que todo valor atribuído a poemas, peças, romances ou contos é apenas uma mistificação a serviço da classe dominante, então por que se deve ler afinal, em vez de ir servir às desesperadas necessidades das classes exploradas? A idéia de que beneficiamos os humilhados e ofendidos lendo alguém das origens deles, em vez de ler Shakespeare, é uma das mais curiosas ilusões já promovidas por ou em nossas escolas (BLOOM, 1995, p. 495).

A citação deixa claro o posicionamento de Bloom, que busca desvincular a Crítica e o ensino de literatura do ativismo social e da militância política, assim negando a distinção gramsciana entre “Intelectual Tradicional” e “Intelectual Orgânico”, hoje senso-comum do meio acadêmico nos Estados Unidos e, acredito eu, no Brasil também.

Sobre um possível autoritarismo, vale ressaltar o que Bloom afirma sobre suas escolhas: “[...] e volto a não dizer a vocês nem o que ler, nem como ler, mas apenas o que li e considero digno de reler, o que talvez seja o único teste pragmático para o canônico” (BLOOM, 1995, p. 492). Ainda assim esse debate pode se estender, pois Bloom afirmar que não é autoritário não pode ser prova cabal para determinar se ele o é ou não. Contudo, não considero que simplesmente por Bloom ter feito uma lista de escritores – algo muito comum desde sempre, como atesta Leyla Perrone-Moisés (1998) – seja dado para caracterizar Bloom como autoritário,

do contrário, toda escolha ou opinião seria autoritária por definição. Cair nessa confusão de valores é nublar a própria visão, pois passa-se a perder de vista o que vem a ser de fato “autoritário” ou “fascista”. As nuvens têm sido programaticamente buscadas por um meio acadêmico em que escolher um crítico literário homem para estudar e agredir uma mulher são considerados igualmente atos “machistas”, em que defender seu ponto de vista diante de alguém e atacar fisicamente esse alguém são igualmente considerados “atos de violência”, e em que apreciar boa literatura e usurpar verbas públicas são igualmente considerados “exploração das classes oprimidas”.

2.1.16 Shakespeare: a invenção do humano (1998)

Issac Asimov (1920-1992), em seu conto humorístico *The Immortal Bard* (1954), conta a história de um cientista que consegue trazer de seu tempo grandes personalidades da história humana. Tenta Arquimedes, Newton e Galileu, mas a experiência de contato com esses cientistas não funciona, pois eles não conseguiam se adaptar ao presente. Apela a Shakespeare, por ser considerado o maior e mais universal conhecedor do ser humano, sendo assim mais resistente a choques culturais. A experiência fracassa, pois Shakespeare sofre a humilhação de ser reprovado em um curso universitário sobre sua obra. O dramaturgo não entendeu os críticos de suas peças, afirmando “Deus tenha piedade! O que não pode ser extorquido de palavras no decorrer de cinco séculos? É possível, julgo eu, torcer uma enchente de uma flanela úmida!”¹⁰¹. Apesar da conclusão satírica do Shakespeare de Asimov em relação à Crítica Literária, a premissa da universalidade de Shakespeare – razão pela qual ele é trazido ao presente – é defendida por Harold Bloom em seu novo livro.

O quinto estudo exaustivo feito por Harold Bloom de um escritor, *Shakespeare: a invenção do humano* (1998), veio coroar anos de estudo acerca do Bardo de Stratford, ao mesmo tempo em que apresentaria argumentos para a tese proclamada exaustivamente em *O cânone ocidental*, de que Shakespeare seria o centro do cânone. Cheney (1999), com bom humor, afirma que, para Bloom,

¹⁰¹ “God ha’ mercy! What cannot be racked from words in five centuries? One could wring, methinks, a flood from a damp clout!” Disponível em <http://www.angelfire.com/weird/ektomage/otherwriting/bard.html>>

Shakespeare não é o centro do cânone, mas sim o centro do Universo (CHENEY, 1999, p. 103). A afirmativa é justificável quando lemos afirmações de Bloom tais como a que segue:

A influência de Shakespeare, espantosa na literatura, é ainda maior na vida real, tornando-se, assim, incalculável; nos últimos tempos, essa influência parece aumentar, ultrapassando o efeito de Homero e Platão, chegando a concorrer com as escrituras sagradas, ocidentais e orientais, na formação do caráter e da personalidade humana (BLOOM, 2000, p. 865).

Ademais, além do louvor a Shakespeare, ou “Bardolatria”, mais uma vez Bloom incorre em suas críticas às leituras que a “Escola do Ressentimento” faz acerca de Shakespeare. Racknin faz o seguinte raio-x do livro de Bloom: “declarações que Shakespeare foi um grande gênio são repetidas infinitamente, amiúde emparelhadas com reclamações sobre a influência perniciosa da ‘crítica acadêmica’” (RACKNIN, 2000, p. 591). Em alguns casos, essas duas temáticas retornam não emparelhadas, mas entremeadas:

Será que podemos nos conceber sem Shakespeare? Não incluo aqui apenas atores, diretores, professores e críticos mas, também, o presente leitor e todas as pessoas de seu relacionamento. Nossa formação acadêmica, tanto nos países de língua inglesa como em muitas outras nações, é shakespeariana. Mesmo hoje em dia, quando a educação fraqueja e Shakespeare é malhado e distorcido por ideólogos modernos, os próprios ideólogos são caricaturas da energia shakespeariana. A suposta “política” de tais indivíduos reflete a paixão dos personagens shakespearianos; se os ideólogos possuem alguma energia social, sua visão íntima de sociedade é – pasmem – shakespeariana (BLOOM, 2000, p. 38).

Outro aspecto que chamou a atenção negativamente dos críticos foi o caráter demasiadamente pessoal, às vezes pouco científico, do livro de Bloom. Para Macdonald:

Seu livro é imensamente pessoal, cansativamente excessivo em seu desdém pela prática crítica pós-formalista, espetacularmente desembasado em suas assertivas por vezes superacaloradas (745 páginas e nenhuma nota de rodapé, ou mesmo uma bibliografia), e curiosamente indiferente ao valor da produção teatral como recurso de leitura e interpretação (MACDONALD, 2003, p. 119).

Racknin, mais acidamente afirma que

Hamlet e Falstaff são dois dos quatro heróis do livro de Bloom: os outros são Shakespeare e o próprio Bloom. Os quatro repetidamente

ofuscam uns aos outros, e muito do que Bloom tem a dizer em suas 745 páginas nos diz mais sobre Harold Bloom do que sobre as peças de Shakespeare (RACKNIN, 2000, p. 592).

O panorama negativo delineado até aqui corresponde ao que é *A invenção do humano*, mais um livro da terceira fase de Harold Bloom, marcada pelo amor a Shakespeare, seu embate com a “Escola do Ressentimento” e seu antiacademicismo. Mas a obra não é só isso.

Com quase 900 páginas na edição brasileira, traduzida por José Roberto O’Shea, *A invenção do humano* contém trinta e cinco ensaios que abordam *a capite ad calceam* as 38 peças de Shakespeare, além de uma introdução, o ensaio “O universalismo de Shakespeare”, uma conclusão, o ensaio “O diferencial de Shakespeare”, seguido de mais algumas páginas de considerações finais. Os dramas históricos divididos em partes foram analisados nos mesmos ensaios, mesmo porque o grande foco das análises de Bloom são as personagens shakespearianas, as quais são recorrentes nas partes de uma mesma peça.

A tese norteadora do livro é a de que o grande feito de Shakespeare foi criar uma gama de personagens variada de tal modo e de maneira tão real que conseguiu abarcar todas as possibilidades de personalidade humana. Assim, cada uma das peças de Shakespeare é analisada na figura de seus personagens mais vívidos, com especial atenção para Hamlet e Falstaff – personagem das duas partes de *Henrique IV* e recorrente em *As alegres comadres de Windsor*. Grosso modo, Hamlet nos ensinou a introspecção, o conversar com nós mesmos, enquanto Falstaff nos ensinou a rir de nós mesmos. Tais aspectos da experiência humana são rastreados por meio das personagens de todas as peças.

Não existe uma isonomia na abordagem das peças, sendo que peças como *Hamlet* são exaustivamente analisadas, enquanto *Coriolano* é vista somente *en passant*. Obviamente, algumas peças agradam a Bloom mais do que outras, o que marca o subjetivismo do autor também na organização do livro.

Nos ensaios, Bloom, além das análises das personagens, costuma realizar os seguintes movimentos: abordar algum texto canônico da fortuna crítica de Shakespeare. Nesse momento, mais uma vez, é impossível não ficar fascinado pela erudição do professor de Yale quando evoca nomes tais como Dr. Samuel Johnson, William Hazlitt, G.K. Chesterton, Molly Mahood ou Harold Goddard. Infelizmente, o livro não possui índice onomástico ou bibliografia, fazendo com que qualquer um

que queira levantar a bibliografia lida por Bloom tenha que ele próprio fazer um índice enquanto lê; outro movimento é trazer à tona uma interpretação realizada por críticos dos Estudos Culturais e buscar impugná-la, sendo que essa interpretação em alguns casos é a encenação da peça por alguma companhia teatral e não um livro ou artigo sobre a peça. O exemplo mais marcante, acredito, seja a análise pós-colonialista da peça *A tempestade* evocada por Bloom, segundo a qual, Caliban, habitante da ilha na qual os protagonistas Próspero e sua filha Miranda são exilados, personagem que segundo suas próprias palavras só não estuprou Miranda por falta de oportunidade, é considerado o herói da peça por ser uma vítima da exploração colonial:

Caliban, criatura marcante, embora covarde (e com instinto assassino), metade homem (o pai era um demônio marinho, não se sabe se peixe ou anfíbio), tornou-se, na África e no Caribe, um Herói da Liberdade. Tal interpretação revela mais do que mero equívoco; qualquer pessoa que chegue a esse entendimento, simplesmente, não parece interessada em se ater à peça. Os críticos de orientação marxista, multicultural, feminista e neo-historicista conhecem bem as próprias causas, mas não as peças de Shakespeare (BLOOM, 2000, p. 802)¹⁰².

A importância da obra de Bloom talvez seja marcada pelo fato de a Shakespeare Association of America, em 2000, ter organizado um congresso para debater a contribuição de *Invention of Human* para a fortuna crítica de William Shakespeare. Desse congresso nasceu o livro *Harold Bloom's Shakespeare* (2001), organizado por Christy Desmet e Robert Sawyer, uma coletânea de 18 ensaios muito heterogênea e abrangente sobre o lugar de Bloom na história da Crítica shakespeariana, que vai da apreciação da obra até a total rejeição, livre de acusações *ad hominem* e de ofensas pessoais.

Vale destacar também que, por sua linguagem menos acadêmica e mais voltada para um público médio¹⁰³, o livro de Bloom pode ser considerado uma possível ferramenta para o ensino de literatura:

¹⁰² Bloom não nomeia seus acusados, mas é possível que um dos alvos de Bloom seja a adaptação feita pelo dramaturgo Aimé Césaire (1913-2008) chamada *Une Tempête* (1969), na qual Caliban é um herói da revolução de escravos no Haiti.

¹⁰³ (...) em contraste com muitos acadêmicos, Bloom é eminentemente legível, instigante e agradável. (CHENEY, 1999, p. 105).

Seus artigos são amplos com longas citações das próprias peças, mas são interessantes de ler e razoavelmente autônomos. Professores que ensinam Shakespeare considerarão os *insights* de Bloom úteis para o trabalho com suas próprias salas-de-aula (CHENEY, 1999, p. 104).

Desta forma, *A invenção do humano*, “(...) uma experiência intelectual de ampliar a mente, de abrir os olhos, emocionante” (BURKE, JR., 1999, p. 115), se tornou uma ótima opção para os primeiros passos de um leitor de Shakespeare, mas não adequado para pesquisadores que estudam Shakespeare, porque mesmo se considerarmos as menções à fortuna crítica do Bardo feitas por Bloom, elas estão por demais perdidas pelo texto sem maior rigor científico que ajude um estudioso, sendo preferível a esse estudioso recorrer a obras como *The Critical Heritage*, da editora Routledge.

Ainda assim, para os pesquisadores, a obra deixa um questionamento, um caminho a ser explorado diante do peso da fortuna crítica daquele que é considerado o maior dramaturgo da Literatura Ocidental:

Talvez, a excepcional capacidade que Shakespeare possuía de representar a personalidade esteja além de explicações. Por que seus personagens nos parecem tão *reais*, e como ele conseguia criar tal ilusão de modo tão convincente? (BLOOM, 2000, p. 31).

2.1.17 Como e por que ler (2000)

Às portas do século XXI e já com setenta anos de idade, Harold Bloom publica mais um volume de Crítica, *Como e por que ler* (2000), o qual fará notável um decréscimo do interesse da crítica especializada pelo professor de Yale. Até o livro sobre Shakespeare, os olhares acerca de Bloom ainda eram atentos, mesmo que fossem em, alguns momentos, hostis. A partir do novo milênio, será perceptível uma produção crítica acerca de Harold Bloom com o óbvio intuito de fazer um balanço da carreira do crítico. Livros como *The Salt Companion to Harold Bloom* (2007) ou *Reading, Writing and the Influence of Harold Bloom* (2009), os quais têm como objetivo debater e revisar ideias do crítico que se estendem por toda sua carreira. Em contrapartida, o acompanhamento de Bloom por novos *insights* e pela novidade crítica será mínimo. Já um *best-seller* da Crítica, o autor aparecerá principalmente em periódicos de ampla circulação por meio de resenhas e entrevistas. A relevância de Bloom na Academia norte-americana é reduzida

consideravelmente, enquanto no Brasil, devido ao atraso da circulação de ideias e correntes críticas, ainda se ouve algum barulho acerca de suas ideias.

O debate sobre a questão abordada em *Como e por que ler*, a importância da *leitura*, até então latente na terceira fase de Harold Bloom, desta vez é trazida à tona por um contexto maior, de circulação de antologias de textos literários voltadas para um público mais amplo do que aquele visado por Bloom quando organizou, por exemplo, a antologia de ensaios de Walter Pater, necessariamente voltada para estudiosos. Livros como *Contos e poemas para crianças extremamente inteligentes de todas as idades* (2001), publicado no Brasil em quatro volumes, e *The Best Poems of the English Language* (2004), juntamente com críticas explosivas voltadas a fenômenos de massa, veiculadas por meio de entrevistas ou artigos publicados em jornais e revistas não acadêmicas, marcam esse momento de discussão acerca da *leitura*, tendo como alvo principal os livros da escritora J.K. Rowling, a série Harry Potter.

Concomitante à publicação de *Como e por que ler* nos Estados Unidos, Bloom publicou um artigo intitulado *Can 35 Million Book Buyers Be Wrong? Yes* (2000) (*35 milhões de compradores de livros podem estar errados? Sim.*) pelo *The Wall Street Journal* no qual analisa o fenômeno Harry Potter. Apesar de admitir um possível benefício que o livro venha a oferecer, qual seja “emancipar os leitores de suas telas” de modo a “não esquecerem totalmente a sensação de virar as páginas de um livro”¹⁰⁴, Bloom critica a “fraqueza estética da obra”, a qual é “pelo menos um índice milenar para nossa cultura pop”, sendo sua prosa “carregada de clichés, sem fazer nenhuma exigência de seus leitores”¹⁰⁵.

A posição de Bloom será criticada tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil. Judith Shulevitz, a despeito de encontrar pontos positivos em *Como e por que ler*, critica a postura do crítico em artigo publicado no *The New York Times*:

É também possível que uma vida gasta na companhia de acadêmicos preocupados com status e com estudantes de graduação por demais intimidados tenha endurecido o senso desses professores da superioridade de seu próprio treinamento intelectual e da inadequação do treinamento intelectual dos outros (SHULEVITZ, 2002).

¹⁰⁴ At least her fans are momentarily emancipated from their screens, and so may not forget wholly the sensation of turning the pages of a book, any book.

¹⁰⁵ (...) whatever the aesthetic weaknesses of her work, is at least a millennial index to our popular culture. (...) Her prose style, heavy on cliché, makes no demands upon her readers (...).

No Brasil, no mesmo sentido, Ceccantini critica a reivindicação de autoridade por parte de Bloom quanto à questão da formação do leitor:

O que não faz muito sentido, porém, é Mr. Bloom arvorar-se como “a” autoridade na formação de jovens leitores, decretando que “o” caminho para a leitura dos jovens é Shakespeare ou Lewis Carroll ou outros tantos dos autores que inclui nos quatro volumes de sua coleção (CECCANTINI, 2005, p. 48).

Nesse contexto de produção além da esfera do “volume de Crítica”, Harold Bloom publica *Como e por que ler*, o qual será de modo geral renegado pela academia, considerado como um livro banal, como demonstrarei adiante.

O livro é composto por cinco sessões, além de sua introdução, ao longo das quais Bloom analisará quarenta autores, além de poemas anônimos e baladas folclóricas. Cada uma das sessões aborda um gênero literário: contos, poemas, romances, peças de teatro, e uma sessão para romances norte-americanos. As análises são breves, e em muitos momentos do livro são inseridas longas citações ou mesmo poemas completos, desta forma, podendo-se dizer que cada sessão é um longo ensaio sobre a leitura de um determinado gênero considerando-se as figuras mais representativas de cada gênero, de acordo com as escolhas de Bloom.

O “por que” do título do livro é respondido exaustivamente na introdução, ao passo que o “como” é demonstrado pelas análises. Para Bloom, é necessário ler para obter um prazer pessoal, além de um aperfeiçoamento da imaginação:

Sem dúvida, o prazer da leitura é pessoal, não social (...). Sou cético com relação à expectativa tradicional de que o bem-estar social possa ser promovido a partir do aumento da capacidade de imaginação das pessoas, e desconfio de qualquer argumentação que associe o prazer da leitura solitária ao bem público (BLOOM, 2001, p. 18).

“O auto-aperfeiçoamento é projeto suficientemente grandioso para ocupar a mente e o espírito: não existe a ética da leitura” (BLOOM, 2001, p. 20). Portanto, Bloom afirma desconfiar de qualquer busca, na leitura, de aprimoramento de caráter. Continuando:

Lemos, intensamente, por várias razões, a maioria das quais conhecidas: porque, na vida real, não temos condições de “conhecer” tantas pessoas, com tanta intimidade; porque precisamos nos conhecer melhor; porque necessitamos de conhecimento, não

apenas de terceiros e de nós mesmos, mas das coisas da vida (BLOOM, 2001, p. 25).

No que diz respeito ao “como” ler, Harold Bloom esboça algumas dicas: a leitura deve ser buscada fora das universidades (p. 19) e livre de ideologias (p. 24), contudo, como supracitado, isso será conferido melhor pela exposição das análises.

Quanto à recepção de *Como e por que ler* especificamente, muitos comentários negativos foram tecidos, enquanto comentários positivos foram feitos não sem ressalvas. Segundo Gorra, estamos diante de “um livro que parece não mais do que uma manual de instruções para uma daquelas antologias por meio das quais estudantes são apresentados aos estudos literários” (GORRA, 2000), e quando se propõe realizar um balanço em poucas palavras, afirma:

Como ler *Como e por que ler*? Sem esperar muito, mas preparado para se surpreender pela percepção de um crítico que, como um cantor já rouco não conseguindo alcançar suas melhores notas, pode ainda, de vez em quando, quando quer, levar a cabo uma canção (GORRA, 2000).

As palavras acima, juntamente com alguns elogios de Judith Shulevitz, serão as mais doces que se lerá sobre o livro. Em resenha publicada no periódico *World Literature Today*, da Universidade de Oklahoma, Leslie Schenk afirma que: “(...) a performance de Bloom em *Como e por que ler* é total e inadmissivelmente abaixo da média de tal modo que é possível apenas questionar o porquê de ter sido publicado em primeiro lugar” (SCHENK, 2001, p. 236) e “Bloom consegue escrever palavras inicialmente impressionantes cujo significado, ao fim, se dissolverá em mera tinta preta em papel branco (...)” (Ibid., p. 237).

Porém, o nome mais forte que veio a criticar Bloom em *Como e por que ler* foi Terry Eagleton, em artigo que posteriormente faria parte de seu livro *Figures of Dissent* (2005) chamado *The Crack of Bloom* (2000). No artigo, Eagleton chama a atenção para o fato de Bloom ter sido no passado um crítico talentoso – tendo o próprio Eagleton elogiado-o em seu clássico *Teoria da literatura: uma introdução* – mas que agora só consegue fazer “alguns comentários amadores e desnecessários” em um “(...) livro [que] nos oferece um sem número de razões para ler grande literatura, mas nenhuma para ler Harold Bloom”. Sendo mais incisivo, Eagleton afirma sobre Bloom:

Horrorizado com os excessos teóricos com os quais ele tão robustamente contribuiu, Bloom, às portas de seu septuagésimo aniversário, reverteu à escola de Crítica do citar-e-apreciar. De fato, ele retrocedeu a um nível de banalidade crítica que teria constrangido até mesmo Quiller-Couch (EAGLETON, 2000).

A recepção negativa por parte da crítica especializada, representada aqui por Terry Eagleton, talvez seja a evidência de um fato que estava previsto fazia pelo menos seis anos (1994, ano de publicação de *O cânone ocidental*): Harold Bloom se tornar totalmente irrelevante para os Estudos Literários em sua terceira fase, muito em razão de escolhas feitas pelo próprio Bloom, ao modificar seu público e atacar tão ferozmente o meio acadêmico do qual ele próprio fez parte. Assim, *Como e por que ler*, marca mais evidente desse rompimento, foi minha terceira e última escolha.

2.1.18 Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura (2002)

Enquanto na segunda fase de sua carreira, Bloom, a cada novo volume, ampliava seu paradigma, agregando disciplinas e tradições teóricas ao seu “mapa”, em sua terceira fase, a cada novo volume, expande quantitativamente o seu *corpus*. Na passagem de *O cânone ocidental* para *Como e por que ler* o número de escritores analisados aumenta consideravelmente, de 26 para 40 – sem contar as baladas folclóricas e os poemas anônimos. Em *Gênio* (2002) 100 são os nomes cujos textos Bloom busca analisar, o que faz do livro um volume muito extenso – a edição brasileira, de 2003, possui 828 páginas – e pouco profundo, já que em média temos 8 páginas dedicadas a cada autor, sendo que dessas, ao menos duas são dedicadas às palavras dos escritores considerados, o que faz de *Gênio*, também, uma coletânea de fragmentos comentados.

Antes de explorar o conteúdo do livro, porém, vale a pena chamar a atenção para dois aspectos. Em primeiro lugar, a tradução brasileira, realizada por José Roberto O’Shea e editada pela Objetiva, traz um título adaptado, que trai a intenção original do livro. O título original é: *Genius: a Mosaic of One Hundred Exemplary Creative Minds*, ou “Gênio: um mosaico de cem mentes exemplarmente criativas”. Portanto, diferentemente do que o título da edição nacional faz crer, Bloom não se arroga o direito de dizer quem são, definitivamente, os cem autores mais criativos da história da literatura. Ora, qual seria, então, a intenção do livro? É aí que entra o segundo aspecto para o qual gostaria de chamar a atenção: a organização do livro.

Bloom divide os 100 escritores em dez *Sefirot*, os quais são, na tradição da Cabala Judaica, atributos divinos. *Keter, Hokmah, Binah, Hesed, Din, Tiferet, Nezah, Hod, Yesod* e *Malkhut* são características divinas que podem ser atribuídas aos 10 escritores escolhidos para cada *Sefirah*, os quais serão, por sua vez, divididos em grupos de cinco, cada qual pertencente a um “lustró”. O lustró representa um elemento refratário, o qual intermediará o fluxo luminoso dos gênios que incidirá uns nos outros, criando um mosaico:

Uma vez que os dez *Sefirot* formam um sistema que se encontra em movimento constante, todas as 100 personalidades por mim selecionadas podem ser iluminadas, de modo *quase* idêntico, pelos nove *Sefirot* restantes, além daquele a que foram designadas; portanto, vislumbro o presente livro como uma espécie de mosaico, em movimento perpétuo (BLOOM, 2003, p. 15).

Acredito que a denominação dos tais atributos divinos cabalísticos aos escritores mereça um exame atento em relação a cada autor, mas a relação não é autoevidente, tornando-se inócua para alguém que não conheça muito bem a Cabala e os autores estudados, ou seja, alguém que não seja o próprio Bloom. Frank Kermode, um dos maiores críticos literários britânicos do século XX, ao resenhar *Gênio*, afirma:

O leitor irá presumivelmente ver que essas divisões e agrupamentos são pouco mais do que testemunhos preliminares da paixão de Bloom por demonstrações de ocultismo virtuoso, pois parecem não servir a nenhum outro propósito (KERMODE, 2002).

A organização em si, desprovida do tempero arcano, faz transparecer a metodologia de Bloom e sua veia comparatista. Ao colocar determinados escritores justapostos, Bloom quer chamar a atenção para características em comum desses escritores, as quais os fariam merecer o atributo “genialidade”, principal tema do livro. Ao abordar mais um tema herético para a Crítica contemporânea, Bloom novamente busca polemizar com a “Escola do Ressentimento”, muitas vezes reiterando críticas *ad nauseam*: “cada punhado de páginas acompanha um aparte sobre o deplorável estado dos estudos literários hoje ou sobre os males da Internet – o que desafia todas as regras de elegância e economia (...)” (SHULEVITZ, 2002). Cada um dos ensaios sobre os autores é dividido em duas partes: a primeira contendo uma longa citação do autor selecionado, seguida de uma contextualização do fragmento. A segunda é a análise propriamente dita, acompanhada algumas

vezes de mais citações. A chave da interpretação, além da busca da característica que marca a genialidade do autor, é a apreciação: “o gênio exerce autoridade sobre mim, sempre que eu admito estar diante de forças maiores do que a minha. (...) Eis o objetivo principal deste livro: suscitar em meus leitores o gênio da apreciação, se assim me for possível” (BLOOM, 2003, p. 25). Portanto, para Bloom, a vereda do elogio também pode ser considerada um caminho crítico, a despeito de não ter nada de didático. E a própria incapacidade de explicação precisa marca a adequada reação de um leitor diante do Gênio, uma característica alienada da materialidade, praticamente sobrenatural:

A resposta, desde a Antiguidade, é que existe um deus dentro de nós, e esse deus fala. Definições materialistas do conceito de gênio são inviáveis, motivo pelo qual a noção se encontra tão desacreditada na presente era, em que predominam as ideologias materialistas. A noção de gênio, necessariamente, remete ao transcendental e ao extraordinário (...) (BLOOM, 2003, p.36).

Sobre as análises dos textos, Kermode afirma: “alguns dos ensaios são pouco mais do que fofoca acrescida de julgamentos *ex-cathedra*. Alguns são originais, alguns superficiais, e alguns até bobos” (KERMODE, 2002). Por sua vez, Shulevitz diz que

Ele faz declarações grandiosas e indefensáveis sem explicá-las ou argumentar em prol delas (...). Se Bloom é o nosso modelo, eis o que não temos: precisão (...), Bloom prefere chegar aos seus julgamentos por meio de comparações amplas em vez de um atento escrutínio textual (SHULEVITZ, 2002).

O livro não possui espaço para o exame atento. Mais uma vez estamos diante de uma obra cuja principal característica de mercado é o público *médio*. *Gênio* é um guia literário mais do que um livro de Crítica Literária. Se um dia um leitor comum estiver buscando algo de bom para ler da tradição, *Gênio* possui várias indicações. Eu mesmo iniciei a leitura de pelo menos dois autores após ter lido *Gênio*: Henrik Ibsen e Thomas Mann. Os comentários são realmente superficiais, mas numa boa medida para aqueles que querem saber o que o autor tem a oferecer. Seguem algumas palavras de Bloom sobre Machado de Assis:

A genialidade de Machado de Assis é manter o leitor preso à narrativa, dirigir-se a ele frequente e diretamente, ao mesmo tempo em que evita o mero “realismo” (que jamais é realista). *Memórias*

Póstumas de Brás Cubas, escritas do túmulo, tornam o esquecimento singularmente divertido (BLOOM, 2003, p. 693).

Óbvias para um público brasileiro minimamente cultivado, as palavras de Bloom podem ser a ponte que leva leitores norte-americanos a conhecerem Machado. Ora, *Gênio* não fará parte da fortuna crítica de nenhum dos autores selecionados, mas tem grande potencial de se tornar uma obra importante num contexto de mediação de leituras.

Regina Zilberman, ao comentar *Gênio*, faz um balanço do significado da obra de Bloom de sua terceira fase:

(...) mesmo seletivo e elitista, ele está preocupado em recuperar e assegurar para a literatura a razão de sua existência e longevidade: o prazer que a leitura de uma boa obra oferece ao leitor, sentimento que os Estudos Literários às vezes parecem esquecer, no seu empenho em achar lugar para tudo e para todos (ZILBERMAN, 2003).

Frank Kermode, por sua vez, valoriza o trabalho enciclopédico de Bloom:

(...) a despeito de suas virtudes, sua ambição, suas opiniões apressadas, sua rebelião perpétua contra muito daquilo com o que é necessário se rebelar no mundo acadêmico, Bloom (...) é grotesco o suficiente para substanciar suas enormes declarações com relevância. Afinal de contas, um único homem sentado a escrever uma enciclopédia literária grotesca é bem impressionante (KERMODE, 2002).

Gênio pode ser considerado um livro superficial com justiça, afinal de contas, a menos que um pesquisador, por exemplo, de Machado de Assis, esteja estudando a história de sua recepção fora do Brasil, não encontrará novidades nas palavras de Bloom. Contudo, *Gênio* pode ser considerado um ótimo guia de leituras para não-especialistas, sendo escrito por um autor influente, sabidamente um grande conhecedor de literatura, nesse momento avalizado por um selo editorial de ampla circulação, a Grand Central Publishing¹⁰⁶, da famosa Hachette Livre.

¹⁰⁶ A ironia é brutal quando sabe-se que Grand Central Publishing, até 2006, era chamada Warner Books. Em 2002, quando Bloom publicou *Gênio*, a Warner Books não pertencia à grande casa editorial francesa, mas sim ao Grupo Time Warner, o qual, por meio de seus estúdios de cinema, no mesmo ano, lançava o segundo filme da série Harry Potter.

2.1.19 Onde encontrar a sabedoria? (2004)

Onde encontrar a sabedoria? (edição brasileira de 2005), carrega um tom melancólico por Bloom ter tido sérios problemas de saúde antes de escrevê-lo¹⁰⁷. Então com 74 anos, Harold Bloom passa a contemplar seriamente a questão da mortalidade, sendo o livro, segundo o autor, uma maneira de buscar algum apoio estando o indivíduo às portas do fim:

Onde encontrar a sabedoria? resulta de uma necessidade pessoal, e reflete a busca de um saber que possa aliviar e esclarecer os traumas do envelhecimento, do convalescimento após doença grave, e do pesar causado pela perda de amigos queridos (BLOOM, 2005, p. 13).

O título, juntamente com essas palavras iniciais, dá certo tom de autoajuda à obra, e efetivamente ela chegou a ser comercializada erroneamente com o selo desse gênero em alguns casos. Diversas vezes, ao entrar em livrarias contemplei *Onde encontrar a sabedoria?* nas sessões de autoajuda, e fazendo uma pesquisa no site Estante Virtual enquanto escrevo estas palavras encontro alguns exemplares na estante autoajuda. Contudo, um leitor que busca um texto reconfortante e facilmente digerível se decepcionará com o livro de Bloom.

Onde encontrar a sabedoria?, mesmo fazendo parte da terceira fase de Bloom, uma fase menos acadêmica, se aproxima dos melhores momentos de *O cânone ocidental*, possuindo uma prosa mais complexa, fazendo do livro mais do que uma espécie de guia como se deu com *Gênio*. Ademais, a resposta para a questão que nomeia o livro é óbvia em se tratando de Harold Bloom, mas nada reconfortante: a despeito de existirem escritos sapienciais em todas as tradições e eras, religiosos ou seculares, a literatura é a fonte mais prolífera de sabedoria. O crítico norte-americano escreve ensaios sobre duas fontes de escritos de sabedoria justapostas, buscando apreender como e por que esses textos possuem sabedoria. A grande tese orientadora dos ensaios é que a literatura é maior do que a filosofia exatamente porque a filosofia crê na solução dos problemas. A sabedoria consiste em viver com os enigmas da vida, e não resolvê-los, habitar eternamente o labirinto.

¹⁰⁷ Cf. a entrevista concedida a Ieva Lesinska por Bloom na ocasião do lançamento do livro, "Breakfast with Brontosaurus", disponível em <http://www.eurozine.com/articles/2005-10-07-bloom-en.html>, na qual Bloom declara que o livro é fruto de suas reflexões sobre a mortalidade por ter sobrevivido a uma grave doença.

“A literatura da sapiência nos ensina a aceitar os limites naturais” (Ibid., p. 17). Assim, Homero é maior que Platão por ter criado divindades misteriosas que assistem eternamente o sofrimento humano, enquanto Platão, por sua vez, diante dos dilemas indecifráveis criados pelos poetas, simplesmente resolve o problema por expulsá-los do estado ideal governado por sábios.

A introdução de *Onde encontrar a sabedoria?* traz alguns comentários de Bloom sobre a tradição talmúdica – a qual ele, por ter crescido em lar judeu, absorveu – juntamente com tentativas ligeiramente vagas de definir o que necessariamente caracteriza um texto de sabedoria:

Os escritos sapienciais, a meu ver, possuem padrões implícitos de força estética e cognitiva. (...) A sabedoria, seja esotérica ou não, parece constituir uma Perfeição capaz de nos absorver ou destruir, dependendo do aporte a que ela trazemos (Ibid., p. 14-15).

Pelas definições iniciais é impossível conhecer os critérios de Bloom para definir o que venha a ser sabedoria, contudo os ensaios esclarecem o que se caracteriza como “sábio” nos escritos selecionados pelo autor. Assim temos exemplos de sabedoria, mas não todas as possibilidades de sabedoria nas escolhas de Bloom. Por exemplo, Santo Agostinho, para Bloom, é o criador da historicidade do sujeito, o qual, por meio da memória, consegue investigar a si mesmo e do mesmo modo emular a Deus, o leitor ideal, sendo a memória essencial para a leitura:

A sapiência cristã de Agostinho antecipa Shakespeare no que diz respeito a algo que parece ser a invenção do eu interior. O Sócrates de Platão inaugura o conceito de interioridade, mas não se trata, em absoluto, do abismo radical do eu interior em expansão contínua que observamos em Hamlet (...) (Ibid., p. 311).

Assim, a sabedoria de Santo Agostinho está presente em sua concepção de “memória”: “Com Agostinho aprendemos a ler, pois foi ele o primeiro a estabelecer a relação entre leitura e memória (...)” (Ibid., p. 313).

De origem vária é a seleção de Bloom, da qual fazem parte filósofos – Platão, Montaigne, Bacon, Emerson, Nietzsche – textos religiosos – Jó, Eclesiastes, Santo Agostinho e o Evangelho de Tomás – poetas e romancistas – Homero, Cervantes, Shakespeare, Goethe, Proust – além do crítico literário Samuel Johnson e do

psicanalista Sigmund Freud. O livro é composto por nove ensaios além das breves introdução e conclusão, o que permite uma maior dedicação aos autores escolhidos.

O grande problema da obra é a persistente insistência, muitas vezes arbitrária, em criticar os Estudos Culturais, ou a leitura de obras consideradas ruins pelo autor, ou o estado dos Estudos Literários. Segue um fragmento em que Bloom força a passagem de um comentário sobre J.K. Rowling e Stephen King na discussão sobre Agostinho:

Além da extensa contribuição à teologia, Agostinho inventou a leitura, conforme a conhecemos há 16 séculos. **Não sou o único a assistir, com tristeza, à agonia da leitura, em uma era que celebra Stephen King e J.K. Rowling, em vez de Charles Dickens e Lewis Carroll.** Agostinho foi, basicamente, o primeiro teórico e defensor da leitura (...) (Ibid., p. 313, grifos meus).

Em 2004, Bloom completou 10 anos falando do tema, muitas vezes apenas de maneira reiterada, ou seja, sem acrescentar mais nada de novo a tais temáticas de seu ponto de vista, tendo sido passado para trás por outros pensadores.¹⁰⁸ Christopher Rollason apresenta o problema de maneira clara: “pode-se (...) dizer que Bloom até agora já disse tudo de útil que ele poderia ter dito sobre a questão do politicamente correto, e que poderia ser a hora de ele seguir adiante” (ROLLASON, 2007, p. 163).

Em *Onde encontrar a sabedoria?*, depois de passar por um grave problema de saúde, ou seja, num momento em que é conveniente para um intelectual deixar de lado o trabalho intenso de escrita e leitura para viver com mais tranquilidade, Harold Bloom demonstra que ainda tem lenha para queimar. Mas se atirá ao poço da irrelevância se continuar martelando as mesmas teclas sem com elas extrair nenhum som novo.

2.1.20 The Anatomy of Influence: Literature as a Way of Life (2011)

Seu “canto do cisne”, como afirma o próprio Harold Bloom, no tom e no conteúdo, *The Anatomy of Influence* se mostra como a derradeira obra do crítico. Como ficará evidente adiante, contudo, Bloom voltaria a publicar. Mesmo assim, o

¹⁰⁸ Cf. por exemplo, sobre a questão da Universidade norte-americana, HOROWITZ, David. *Indoctrination U: The Left's War against academic freedom*. Jackson: Encounter books, 2009.

tom entristecido, mais elegíaco do que nunca transparece nessa obra multifacetada, que mistura confissão, revisão, Crítica Literária e lamento.

O intuito declarado de Harold Bloom em *The Anatomy of Influence* é revisar o seu conceito de influência, de modo a esclarecê-lo para os seus novos leitores, e responder aos seus críticos.

A ascensão do que chamarei de *Novo Cinismo*¹⁰⁹ (um grupo de tendências críticas enraizadas em teorias francesas da cultura e que abarcam o Novo Historicismo e sua laia) me leva a visitar minhas considerações anteriores sobre influência. Nesta minha declaração final sobre o assunto, defino influência simplesmente como *amor literário, temperado por defesa*. As defesas variam de poeta para poeta. Mas a esmagadora presença de amor é vital para a compreensão de como a grande literatura funciona (BLOOM, 2011, p. 8)¹¹⁰.

Nota-se, portanto, que Bloom recupera sua noção de influência como um desvio, ou “defesa”, mas acrescenta a noção de “amor”, um termo mais comum em sua terceira fase. Nota-se, do mesmo modo, a presença persistente das críticas de Harold Bloom aos Estudos Culturais, outrora chamados por ele de *Escola do Ressentimento*, hoje, de *Novo Cinismo*. Em verdade, os cristos de Harold Bloom, como a tecnologia ou Harry Potter, retornam frequentemente em sua prosa, mesmo que seja de passagem:

Mais de meio século como professor me mostrou que sou melhor como uma provocação para os meus alunos, uma percepção que se alojou na minha escrita. Essa posição alienou alguns leitores na mídia e na academia, mas eles não são minha audiência. Gertrude Stein afirmou que alguém escreve para si mesmo e para estranhos, o que traduzo ao falar comigo mesmo (o que a grande poesia nos ensina como fazer) e com leitores dissidentes ao redor do mundo que em solidão instintivamente buscam qualidade em literatura, desdenhando dos lemingues que devoram J.K. Rowling e Stephen King conforme se jogam das colinas para o suicídio intelectual no mar cinza da Internet (Ibid., p. 10)¹¹¹.

¹⁰⁹ Trocadilho com *Nova Crítica* intraduzível: New Criticism/ New Cynicism

¹¹⁰ The rise of what I shall call the New Cynicism (a cluster of critical tendencies which are rooted in French theories of culture and encompass the New Historicism and its ilk) causes me to revisit my previous account of influence. In this, my final statement on the subject, I define influence simply as literary love, tempered by defense. The defenses vary from poet to poet. But the overwhelming presence of love is vital to understand how great literature works.

¹¹¹ More than half a century as a teacher has shown me that I am best as a provocation to my students, a realization that has carried over into my writing. That stance alienates some readers in the media and in the academy, but they are not my audience. Gertrude Stein remarked that one writes for oneself and for strangers, which I translate as speaking both to myself (which is what great poetry teaches us how to do) and to those dissident readers around the world who in solitude instinctually

Apesar destes monótonos lamentos, os quais se tornaram frequentes nos últimos anos na obra de Harold Bloom, como demonstrado anteriormente, muitos de caráter mais biográfico surgem de modo a tornar *The Anatomy of Influence* um texto de caráter mais pessoal. Em muitas passagens de teor anedótico, Bloom relata aos seus leitores encontros e conversas que teve sobre literatura com figuras como Anthony Burgess e Robert Penn Warren.

Embora mais subjetivo, o que faz da obra uma espécie de autobiografia intelectual, *The Anatomy of Influence* é a obra de Harold Bloom mais acessível sobre influência. Sem as nomenclaturas extravagantes das décadas de 70 e 80, e sem o foco exagerado nas defesas psíquicas de Freud – apesar de hoje Bloom negar terminantemente ter feito Crítica psicanalítica, evidentemente sem razão – Bloom consegue conferir o mínimo de clareza para suas concepções anteriores sobre *desleitura*.

O livro de Bloom está dividido em quatro partes: duas delas dedicadas aos grandes autores de Harold Bloom do momento, Shakespeare e Walt Whitman os “nossos mais elevados precursores (...)” (Ibid., p. 14). Em outra, Bloom explora todas as suas concepções críticas, em algumas vezes, inclusive, citando a si próprio (Ibid., p. 53). Em outro capítulo, Bloom analisa a tradição crítica que o influenciou.

Nos capítulos sobre Shakespeare e Walt Whitman, Bloom traça uma tradição descendente de cada um e busca demonstrar como a influência funciona nas grandes obras literárias elegidas. Muitos dos nomes analisados por Bloom são recorrentes. Na linhagem shakespeariana, temos John Milton e James Joyce, por exemplo. Do lado de Whitman, os nomes são Yeats, Stevens, Crane etc.

As grandes novidades surgem nos capítulos sobre Crítica Literária, nos quais Bloom traça uma tradição por trás dele mesmo.

Os nomes mais louvados, além do onipresente Samuel Johnson, são Lucrécio e Longino, fundadores da tradição a qual Bloom julga pertencer; além destes, Walter Pater e Paul Valéry também ganham espaço especial. Por sua vez, Matthew Arnold é tratado com desdém pelo professor de Yale, considerado por ele o crítico mais superestimado de todos. Entre os vivos, Angus Fletcher, aquele que mais educa sua mente (Ibid., p. 24). Pelo título do livro, muitos relacionam também Northrop Frye,

mas Bloom o renega, relacionando o título do livro não ao clássico *The Anatomy of Criticism* de Frye, mas sim ao monumental e mais clássico ainda estudo das ciências humanas, *The Anatomy of Melancholy* (1621), de Robert Burton. Contudo, o próprio Bloom entrega sua eterna relação com Frye nas primeiras páginas do livro (BLOOM, 2011, p.3), ao afirmar que, após um pesadelo, abandonou os escritos de Frye, não tendo paciência para relê-lo hoje. Não fosse o fato de Bloom lembrar a data exata do pesadelo, e fazer questão de que não mais se importa com Frye na primeira página de um livro cujo título faz alusão evidente ao clássico do crítico canadense, poderíamos acreditar nele. Não é de hoje que percebe-se em Bloom um exemplo de sua própria teoria.

A relação de Bloom com Walter Pater é evidenciada pela posição do crítico norte-americano sobre a valorização da estética nos Estudos Literários. De fato, o próprio crítico afirma ser Pater, depois de Johnson, o seu maior mentor crítico. Em outro momento, ele reitera sua valorização da literatura enquanto artefato cultural universal exatamente pelo seu valor estético, apoiado por sua experiência pessoal de ensino em Connecticut:

Meus alunos atuais (todos de graduação, por escolha minha) são maravilhosamente variados, já que Yale os atrai enquanto uma universidade internacional ainda renomada para o estudo literário. A presença de tantos asiáticos e asiáticos nascidos americanos me ajuda a entender melhor qualquer que seja a função que ainda tenho aos oitenta anos. Qualquer que seja a tradição de alguém, ensina-se em nome de padrões e valores estéticos e cognitivos que não são mais exclusivamente ocidentais (BLOOM, 2011, p. 31)¹¹².

A maior novidade do livro na produção crítica de Harold Bloom é provavelmente o capítulo que Bloom dedica ao poeta italiano Giacomo Leopardi, segundo Bloom, um poeta que sofreu forte influência de Lucrécio; enquanto sobre Shakespeare, muito do que Bloom escreve é de certo modo uma reescritura daquilo que ele já dissera em *Shakespeare: a invenção do humano*.

A resenha mais equilibrada sobre *The Anatomy of Influence* foi escrita por Dan Green, que evitou a bajulação típica dos jornais de ampla circulação.

¹¹² My current students (all undergraduates, by my choice) are wonderfully varied since Yale attracts them as an international university still renowned for literary study. The presence of so many Asians and Asian Americans helps me understand more of whatever true function I still have at eighty. Whatever one's personal tradition, one teaches in the name of aesthetic and cognitive standards and values that are no longer exclusively Western.

Em certo momento, Green coloca a obra em seu devido lugar, explorando aquilo de melhor que ela tem a oferecer:

Assim, aqueles que esperam que Bloom, partindo de suas posições que privilegiam as qualidades estéticas da literatura, realize leituras atentas e detalhadas de textos individuais, ficaram desapontados ao encontrarem, em vez disto, o que parecem ser generalizações ou simplesmente suas próprias apreciações apaixonadamente expressas (GREEN, 2011).

Enquanto, em outro momento, denuncia os evidentes problemas da prosa de Bloom, que persistem desde a década de 80, embora em menor grau:

E Bloom aparentemente estreitou tanto o alcance das obras que ele leva a sério, e emprega meios tão arcanos de encontrar seu valor, que deixa a impressão de somente ele saber como encontrá-lo, que o cânone que ele celebra pertence a ele. (...) Há muito a se aprender das provocações de Bloom, mas provavelmente seu tipo de leitura não pode ser feito por mais ninguém (Ibid.).

Resumindo sua posição sobre Bloom, Dan Green afirma:

Aqueles de nós que quiserem seguir Bloom através de sua versão do cânone e as angústias da influência que a geram, suas invocações da Cabala e de Longino, sua insistência na “desleitura” como fonte de inovação, e seus pronunciamentos e julgamentos por vezes oraculares – por seu compromisso com o valor e integridade da literatura ser tão palpável e suas intuições serem tão provocativas – talvez neste momento comecem a resistir às perspectivas de Bloom como excessivamente metafísicas, uma posição privada que fornece a Bloom um “modo de vida” o qual o resto de nós não consegue compartilhar (Ibid.).

Em suma, o “canto de cisne” de Bloom às vezes parece tratar do canto das sereias do qual trata Blanchot¹¹³. A literatura é ao mesmo fascinante, mas inalcançável, pelo menos para o leitor de Bloom. O crítico norte-americano por vezes parece ter descoberto o segredo que nem mesmo Ulisses descobriu.

Talvez, pela aura que Harold Bloom adquiriu no meio editorial de leitor superior, ou do último grande leitor, essas pretensões surjam com mais frequência, o que demonstra forte influência do seu público leitor atual. Apesar disso, o texto talvez seja o esforço mais bem-sucedido do autor em falar de suas concepções sobre influência sem cair no academicismo – ou no ocultismo. Renegando a mídia considerada por ele mais vulgar, assim como o meio acadêmico considerado por ele

¹¹³ Cf. BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

deteriorado pelos *novos cínicos*, Bloom continua a buscar seu “leitor comum”, sem abandonar o seu ideal de prosa crítica estreitamente regida pela lógica do discurso literário, ou seja, enquanto uma desleitura de outros textos, o que faz da Crítica “poesia” em prosa.

2.1.21 The Shadow of a Great Rock (2011)

O último livro de Bloom publicado até então, *The Shadow of a Great Rock*, saiu como uma jogada editorial, sendo parte da celebração pelos 400 anos da conclusão da King James Bible, a Bíblia encomendada pelo Rei James no século XVII. Concluída em 1611, o texto tem sido o mais influente nos países de língua inglesa desde então.

O livro de Bloom se propõe como uma apreciação da Bíblia enquanto literatura, o que faz o professor de Yale já advertir seus leitores de sua veia herética. Desde o princípio, afirma considerar Javé, o Deus do Antigo Testamento, um personagem, dos mais bem elaborados da história da literatura. Seu criador é a Javista, a escritora virtual concebida por Bloom como autora de parte do Antigo Testamento.

Esta tese tem sido defendida por Bloom desde a publicação de seu ensaio que acompanha uma nova tradução do *Livro de J* – forma como o crítico norte-americano nomeia o texto que compreende os três primeiros livros do Antigo Testamento. Portanto, nesse sentido, parte de *The Shadow of a Great Rock* não é novidade.

Para Bloom, de modo algum pode-se considerar “a palavra de Deus” seriamente no que concerne questões autorais. Para ele, não se pode confundir a voz da autora com a voz de Javé, o personagem:

Eu prefiro simplificar instigando o leitor a distinguir duas vozes, uma que conta as histórias com uma ironia tão grande e penetrante que os literalistas simplesmente falham em ouvi-la. Esta é definitivamente a voz da Javista: aristocrática, cética, humorística, redutora de pretensões masculinas, crente em nada e nada rejeitando, e particularmente ciente da realidade das personalidades, a de Javé acima de todas; a outra voz é beata, temente, cultista, ornadamente

lenta, pretenciosa, desconfiada das mulheres, impaciente quanto aos caprichos da personalidade (BLOOM, 2011b, p. 11)¹¹⁴.

Em alguns momentos, Bloom se arrisca tomadas de posição interpretativas em relação a alguma polêmica hermenêutica sobre algum fragmento da Bíblia, como quando reconsidera a destruição de Sodoma:

Embora Proust se surpreendesse caso o pensasse, Sodoma não é destruída em virtude de orientação sexual, mas sim por inospitalidade e desprezo, para com estranhos e também para com Javé (Ibid., p. 39)¹¹⁵.

Algumas das análises de Bloom são pautadas por seu conceito de influência, quando o crítico rastreia os poetas que foram influenciados por determinado livro da Bíblia. Assim, por exemplo, a melancolia de “O Cântico dos Cânticos” ecoa nas obras de Spenser, Shelley, Yeats e Dylan Thomas.

The Shadow of a Great Rock carrega, assim como *The Anatomy of Influece*, um tom por vezes pessoal, como no parágrafo que finaliza o livro, após um comentário de Bloom sobre as posturas possíveis de cada um em relação à Bíblia, lida por alguns como “verdade”:

Sinto-me estranho terminando este livro, porque tenho estado escrevendo-o por toda minha longa vida, e hoje tenho oitenta anos. Talvez, em décadas anteriores tivesse feito de maneira diferente, mas eu também sou o que sou (Ibid., p. 295)¹¹⁶.

O maior mérito deste último livro de Bloom é, contudo, a comparação que o crítico faz com as versões anteriores do texto bíblico. Bloom considera os originais do Antigo Testamento em hebraico – língua na qual Bloom é versado desde criança – e do Novo Testamento em grego; as versões de William Tyndale, Miles Coverdale, a Bíblia de Genebra e, finalmente, a versão King James. Para Bloom, não há como escrever uma apreciação literária da Bíblia King James sem considerar as versões anteriores.

¹¹⁴ I prefer to simplify by urging the reader to distinguish between two voices, one that tell its stories with an irony so large and pervasive that literalists simply fail to hear it. That, ultimately is the voice of the Yahwist: aristocratic, skeptical, humorous, deflationary of masculine pretences, believing nothing and rejecting nothing, and particularly aware of the reality of personalities, Yahweh’s most of all; the other voice is pious, fearful, cultic, ornately slow, pretentious, distrustful of women, impatient as to the vagaries of personality.

¹¹⁵ Though Proust would have been surprised to think it, Sodom is not destroyed on account of sexual orientation but rather for inhospitality and contempt, toward strangers and also toward Yahweh.

¹¹⁶ I feel odd finishing this book because I have been writing it all my long life, and I am eighty. Perhaps in earlier decades I might have done it differently, but I too am what I am.

Para Bloom, o Novo Testamento em inglês só possui valor literário devido à versão de William Tyndale, a qual foi o molde para a criação coletiva da versão King James. Na verdade, de maneira geral, Bloom deplora o Novo Testamento, principalmente devido ao seu teor antissemita:

O Novo Testamento grego, exceto por Paulo e Tiago, o Justo, é uma obra perversamente antijudaica. Paulo é antijudaico, mas não alguém que odeia judeus (...) o Testamento Tardio tem ódio em seu núcleo a despeito de sua doutrina de amor. Isto é particularmente virulento no totalmente tardio Evangelho segundo João (Ibid., p. 246-7)¹¹⁷.

Além disso, Bloom, ao analisar o Novo Testamento enquanto uma *desleitura* do Antigo, considera-o um texto fraco. Assim, o Apocalypse é inferior aos seus textos precursores, Ezequiel e Isaias, principalmente.

Não é de se surpreender que o problema de Bloom com o Novo Testamento – em oposição ao louvor incondicional em relação ao Antigo – tenha gerado certo incômodo:

A curtíssima parte sobre o Novo Testamento é uma leitura muito difícil para qualquer cristão. Ele não consegue ver nada naquilo que ele chama “Testamento Tardio” que não seja fortemente antissemita (PEERS, 2013).

Para Alexander, por vezes, o livro de Bloom erra na medida quanto aos esclarecimentos necessários acerca das análises feitas: “apesar de esclarecedor, o livro de Bloom possui sérias falhas. É frequentemente alusivo quando deveria ser expositivo. Temos muitas citações longas (...) acompanhadas de pouca análise” (ALEXANDER, 2012).

Wullschlager, por sua vez, releva os “preconceitos” de Bloom em relação ao Novo Testamento, ressaltando as qualidades do livro:

Ambos, Antigo e Novo Testamento, de fato, são obras de muitas mentes, e os preconceitos de Bloom contra algumas delas não impossibilita excelentes análises de numerosas das variadas sensibilidades e estilos superpostos da Bíblia (WULLSCHLAGER, 2011).

Conclui, contudo, de maneira ponderada e reverente:

¹¹⁷ The Greek New Testament, except for Paul and James the brother of Jesus, is a viciously anti-Jewish work. Paul is anti-Judaic but not a hater of the Jews. (...) the Belated Testament has hatred at its core despite its doctrine of love. This is particularly virulent in the totally belated Gospel of John.

Produto de décadas de reflexão, este é o livro de um homem velho – sábio, porém beirando o sentimental, moderado, porém autoindulgente, às vezes beligerante ou desesperado – cuja abrangente mensagem deverá ressoar, não obstante, aos leitores de todas as gerações (Ibid.).

Fato é que Bloom, quando se trata de questões relacionadas ao Judaísmo, por vezes se assemelha àqueles que ele já chamou coletivamente de Escola do Ressentimento. Mesmo desconsiderando o Novo Testamento estilisticamente por seu “grego demótico”, a condenação do texto como antijudaica só tange a esfera do temático. Ademais, o livro de Bloom é mais uma pérola da erudição pelos comentários filológicos relativos às mudanças que o texto bíblico sofreu até chegar à versão King James. Não apenas isso, como a relação do texto com os “efebos” que ele encontrou na literatura em língua inglesa, do mesmo modo, é prato cheio para qualquer estudioso de História da Literatura.

2.2 Anatomia das possibilidades

Hoje, Harold Bloom está com 83 anos, e muita água já passou debaixo da ponte. Duas edições críticas foram publicadas sobre o autor, *The Salt Companion to Harold Bloom* (2007) e *Reading, Writing and the Influence of Harold Bloom* (2009), o que é marcante para se atribuir o alto grau de relevância acadêmica a determinado crítico, pois um grande grupo de intelectuais está escrevendo sobre ele. Do mesmo modo, Bloom continuou editando e organizando antologias, tendo lançado entre 2004 e 2014 os volumes: *The Best Poems of the English Language* (2004), o qual possui uma breve introdução para cada autor selecionado, *American Religious Poems* (2006), livro não necessariamente de poemas religiosos, mas de poemas que carregam elementos de religiosidade – daí poemas dos seculares Walt Whitman e Emily Dickinson fazerem parte da antologia – e *Till I End My Song* (2010), coletânea de poemas escritos ao fim da vida dos poetas. Muitos são os projetos atuais, entre eles uma história da literatura norte-americana, um livro de memórias e uma peça de teatro sobre Walt Whitman, revelados em entrevistas divulgadas por meios diversos.

A bibliografia posterior ao ano 2000, como as edições críticas citadas acima, desconsideram as obras da segunda metade da primeira década do século XXI, se concentrando nas obras até *Onde encontrar a sabedoria?*. A obra de caráter monográfico sobre Harold Bloom mais recente da qual tenho notícia se chama *The Saving Lie: Harold Bloom and Deconstruction* (2011), da filósofa polonesa Agata Bielik-Robson, a qual não tive oportunidade de ler, mas cujo título denuncia um tema relacionado à segunda fase do autor, sua relação com seus colegas desconstrucionistas de Yale.

Minha intenção ao levar a cabo a exposição de cada uma das obras autorais de Harold Bloom das três fases foi realizar o recenseamento dos livros do crítico, criando assim uma introdução à obra do autor a mais completa possível para o público brasileiro; apresentar a fortuna crítica do autor, com especial atenção para a recepção crítica dos livros em seu contexto de publicação, de modo a evidenciar a relação do livro com o clima literário de então; e revelar os bastidores da escolha do meu *corpus* para as leituras feitas no próximo capítulo.

The Visionary Company, *Poesia e repressão* e *Como e por que ler*, se fui bem sucedido em minha exposição, se mostraram adequadas para o exame que pretendo realizar, o qual se concentrará nas leituras combativas feitas por Harold Bloom em sua performance crítica, buscando entender o fundamento que há por trás delas.

Na verdade, diante de tamanha produção, outros *corpora* possíveis se mostram, revelando enorme possibilidade de exploração por parte de um potencial pesquisador bloomiano. Em primeiro lugar, nenhum pesquisador dos autores aos quais Bloom dedicou um volume completo – Shelley, Blake, Yeats, Stevens e Shakespeare – pode se furtar a examinar a contribuição de Bloom à sua fortuna crítica. A questão do “cânone e valor literário” é outra cujas contribuições de Harold Bloom se mostram relevantes. Do mesmo modo, se a questão do “gênio literário” não fosse hoje tida unanimemente como uma construção elitista, do mesmo modo seria interessante ouvir o autor de *Gênio* a respeito.

O exame mais interessante a ser feito, contudo, é o das fontes de Harold Bloom para a construção de seu *mapa de desleitura*. Até que ponto Freud e Quintiliano são compatíveis? É bem provável que um “empurrãozinho” bloomiano tenha sido necessário para adequar essas tradições tão díspares temporalmente e

tematicamente. Mas qual é a natureza desse “empurrão”? Qual a contribuição retórica e analítica de Harold Bloom que permitiu a justaposição da retórica e da psicanálise, e até que ponto essa justaposição se sustenta? E quanto a todas as outras tradições intelectuais envolvidas nas teorizações de Bloom? O Romantismo, a Cabala, a Desconstrução? Esse exame deve fazer parte de um projeto intelectual maior, que transcende a esfera de um doutoramento realizado no século XXI.

Assim, espero ter indicado explícita e implicitamente os possíveis caminhos a serem percorridos por aqueles que desejam se envolver com o bardólatra de Yale.

3 HAROLD BLOOM VAI À GUERRA

3.1 THE VISIONARY COMPANY

A obra que tomo como objeto de exposição e análise é uma completa desconhecida do público universitário brasileiro. Nada mais natural em vista das preocupações demonstradas por Harold Bloom nesse momento de sua carreira, totalmente alheias ao estudioso brasileiro: o status da poesia romântica inglesa e o seu fundamento. Ademais, a linha de pensamento à qual Bloom se alinhava, aquilo que ficou conhecido como Crítica mitológica¹¹⁸, foi pouco difundida no Brasil à época, ganhando força somente com a expansão do pensamento de Carl Gustav Jung e a linha francesa da mesma abordagem conhecida como Crítica do imaginário, a qual descende de Marcel Raymond e Gilbert Durand, entre outros. Quanto aos poetas abordados por Bloom, eram pouquíssimos difundidos por aqui. Pelas dificuldades envolvidas na tradução e o próprio status desses poetas nos Estudos Literários em língua inglesa, o qual Bloom logrou, juntamente com outros críticos, elevar, muitos desses poetas possuíam raras edições publicadas em português, algo que tem mudado somente nas últimas décadas. William Blake, a quem Bloom dedica boa parte de seu livro, por exemplo, circulava somente por meio de uma edição de 1956 de *Marriage of Heaven and Hell – As núpcias do céu e do inferno*, tradução de Oswaldino Marques – da editora Philobiblion. De outros poetas de destaque na obra, como William Wordsworth, Percy Bysshe Shelley e John Keats, nada havia. Nesse sentido, é difícil vislumbrar um interesse maior em *The Visionary Company* levando em conta que seu objeto de estudo é um total desconhecido em seu provável contexto de publicação. Do mesmo modo, Harold Bloom era um jovem crítico do Romantismo inglês, o que o fazia se eclipsar por figuras como a de seu professor Meyer Howard Abrams, que publicara o já então clássico estudo sobre o Romantismo *The Mirror and the Lamp* (1953)¹¹⁹.

Hoje, o interesse pelo livro ainda não cresceu o suficiente para que fosse traduzido, apesar de Harold Bloom ter se tornado um autor relativamente célebre. Muitos dos poetas analisados já possuem edições brasileiras, com especial

¹¹⁸ Em inglês, Myth criticism. *Anatomia da crítica* (1957), de Northrop Frye, o guru dessa corrente, só foi publicado no Brasil em 1973, doze anos depois da publicação de *The Visionary Company*.

¹¹⁹ No Brasil, a obra foi publicada em 2010 pela Editora UNESP com o nome *O espelho e a lâmpada*, traduzida por Alzira Vieira Allegro.

destaque para William Blake, como muitas versões de *Songs of Innocence and Experience* e *Marriage of Heaven and Hell*, além de uma versão para o intrincado *Jerusalem*, traduzido por Saulo Alencastre. Contudo, a veia polemista, atrativo de Bloom para o público, está voltada para questões relativamente datadas em *The Visionary Company*: o valor da poesia romântica em língua inglesa na Universidade norte-americana em meados do século XX e o valor dos pressupostos teóricos do *New Criticism*. Hoje, exceto para um leitor mais atento, essas questões estão relativamente nubladas pelo tempo, já que o *New Criticism*, apesar de ter causado impactos irreversíveis nos Estudos Literários, não possui hoje um grupo de adeptos forte e hegemônico. Do mesmo modo, a posição no cânone dos poetas românticos ingleses, hoje, está devidamente assegurada – o que deixa evidente a influência e força da Crítica institucionalizada na reelaboração dos cânones seculares.

O desafio ao *New Criticism* pode ser identificado pela própria seleção do *corpus* que Harold Bloom faz. *The Visionary Company* é dividido em sete partes: o primeiro capítulo, que compreende um quarto do volume, trata da obra poética de William Blake; do segundo ao sexto capítulo, em cada um Bloom trata respectivamente dos poetas William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Lord Byron, Percy Bysshe Shelley e John Keats; o sétimo capítulo trata brevemente dos poetas Thomas Lovell Beddoes, John Clare e George Darley. A segunda edição de 1971, além de seu prefácio, possui também um prólogo com o pano de fundo histórico e sociológico da poesia romântica inglesa chamada “Prometheus Rising” (A ascensão de Prometeu). Em cada capítulo, Harold Bloom explora uma seleção de poemas em ordem cronológica de maneira a rastrear e selecionar o que para ele há de melhor em cada poeta. Temos também excertos de todos os poemas selecionados espalhados pelos ensaios. O livro é o primeiro esforço individual de estudar esse grupo de autores por meio de análises de suas principais obras de modo tão abrangente. Meyer Howard Abrams publicara em 1960 – um ano antes do livro de Bloom – uma coletânea de ensaios chamada *English Romantic Poets: Modern Essays in Criticism*, composto por ensaios de diversos críticos, nem sempre apreciativos, como aquele escrito por Frank Raymond Leavis intitulado simplesmente “Shelley”, no qual o crítico britânico condena Shelley por um ultra sentimentalismo barato.

Esta, de fato, era a postura mais comum em relação a esses autores que Bloom tanto apreciava – e aprecia. Os críticos formalistas anglo-americanos não viam com bons olhos o excesso de subjetividade e explosão de sentimentalidade presentes nos escritores românticos. O tratamento pouco cuidadoso com a linguagem, no sentido dos poetas desse período não serem artesãos perspicazes, excluía-os do cânone dos *new critics*.

Harold Bloom partia do princípio que os *new critics* se enganavam na forma de abordagem desses autores. Seguindo a influência de Northrop Frye, era comum a defesa da tese dos poetas românticos como “poetas da natureza”. Nessa linha, os poetas, enquanto observadores frios e distanciados, seriam muito mais filósofos naturalísticos, na linha de Jean-Jacques Rousseau, do que poetas românticos. Era necessário entender a obra dos poetas românticos como um salto da imaginação para o estado sublime. Em outras palavras, um ato de transcendência em relação à natureza, e não um ato de união com ela.

A estrutura interna de *The Visionary Company* chama a atenção pela ênfase de Bloom em William Blake. Um poeta pré-romântico, mas quem, para o professor de Yale, conseguiu criar mitos baseando-se em todos os conflitos e questões relevantes para os românticos. Não apenas boa parte da obra se dedica a William Blake, como Harold Bloom lança mão das categorias criadas por Blake para analisar os outros poetas românticos – mesmo sendo negado por ele no prefácio à segunda edição.

Seguem considerações feitas por Bloom sobre Wordsworth:

Blake, um literalista da Imaginação, ansiava por seu domínio mais habitual. Casar a Mente com a Natureza é entrar em Beulah; lá Wordsworth e Blake são um. Blake insistia que um homem mais completamente redimido pela Imaginação não precisaria da Natureza, olharia o mundo exterior como um impedimento (BLOOM, 1971, p. 127)¹²⁰.

Esta passagem demonstra algumas posições de Harold Bloom, mas levanta muitas perguntas para um leitor não habituado à mitologia de Blake. Em primeiro lugar, é perceptível na leitura da obra o apreço de Bloom por Blake, Shelley e Keats em detrimento dos outros românticos. Isso se dava pelo fato de Wordsworth, tido por

¹²⁰ Blake, a literalist of the Imagination, wished for its more habitual sway. To marry Mind and Nature is to enter Beulah; there Wordsworth and Blake are one. Blake insisted that a man more fully redeemed by Imagination would not need Nature, would regard the external world as hindrance.

muitos como o maior dos poetas românticos ingleses, permanecer no estado que Blake chamava de Beulah – um estado de contato inocente com a natureza.

Bloom gasta muita energia esclarecendo todo o sistema mitológico de William Blake, que, nesse sentido, pertence à tradição dos grandes criadores de universos literários, como Dante Alighieri, Edmund Spenser e John Milton. Em muitos momentos, Bloom se assemelha a uma espécie de antropólogo do universo blakeano, descrevendo com minúcias cada elemento da mitologia, a qual compreende uma fusão *sui generis* de paganismo, escrituras, gnosticismo e elementos introjetados pelo próprio Blake. A ênfase da leitura de Bloom recai sobre um desses elementos, o conceito de Beulah, o qual é fundamental para a compreensão do Romantismo inglês, segundo o crítico.

Segundo Bloom, em Blake, quatro são os estados de espírito, ou estados da condição humana: Beulah, Generation, Eden e Ulro. Os estados – assim como tudo na obra de Blake – possuem vários correspondentes seja na realidade natural como na tradição mitológica anterior a Blake, mas para Blake, sua obra precisava transcender a realidade tanto quanto a mitologia anterior:

(...) para Blake (...), o estudo dos clássicos [eram] somente o estudo da morte. Em Blake, o velho instinto trouxe à tona novos nomes e deu à cabeça e ao coração sua linguagem apropriada por meio de um novo grupo de formas inteligíveis (Ibid., p. 31)¹²¹.

Beulah, essa condição criada por Blake, é um estado pastoral, inocente, típico do Arcadismo, mas que é “ilusório e temporário” (Bloom, 1971, p. 25). Bloom lida com esse estado analisando as seguintes obras de William Blake: *Songs of Innocence and of Experience* (1989-1994), *The book of Thel* (1789), *Visions of the Daughters of Albion* (1793), *The Crystal Cabinet* (1803) e *The Mental Traveller* (1803). As análises de Bloom, não apenas sobre estas obras como sobre as mais maduras de Blake, *Marriage of Heaven and Hell* (1790-1793), *The Book of Urizen* (1794), *The Four Zoas* (1795-1804), *Milton* (1804-1808) e *Jerusalem* (1804-1820), são extremamente esclarecedoras e figuram como uma grande demonstração de didatismo e clareza em Bloom que não serão encontrados em sua fase da *tetralogia da influência*.

¹²¹ (...) for Blake (...) the study of classics [were] only the study of death. In Blake the old instinct brought forward new names and gave the heart and head their proper language by a new grouping of intelligible forms.

3.1.1 A leitura dos poemas curtos

Em *Songs of Innocence and of Experience*, Bloom analisa pares de poemas que demonstram um estado de *Beulah* – a inocência – e o estado de *Generation* – a experiência – de modo a criar uma justaposição em que a visão meramente naturalística se demonstrará inadequada diante da passagem do estado de *Beulah* para o de *Generation*. De acordo com Bloom, para Blake, a negação dessa passagem fará com que o poeta recue para *Ulro*, o estado invernal de Vazio: “Wordsworth vaga em *Ulro* ou no Vazio Abstrato da racionalização geral oriunda da Natureza, perseguido por uma piedade ambígua da Misericórdia Divina” (Ibid., p. 125-6)¹²².

Para Bloom, Wordsworth não conseguia passar de *Beulah* para *Generation*, deste modo sendo condenado a cair em *Ulro*. Isso que dizer que Wordsworth se rendia facilmente à necessidade de integrar sua mente à natureza, de encontrar um senso comum entre a sua subjetividade e a objetividade da realidade. Em compensação, “a doutrina de Blake pregava que ou a Imaginação destrói totalmente a Natureza (...) ou a Natureza destrói a Imaginação” (BLOOM, 1971, p. 128)¹²³. Assim, em se tratando de literatura, Blake superava a natureza – assim como Keats e Shelley – enquanto Wordsworth caía num *imitatio* naturalístico que o tornava estéril poeticamente. Em se tratando de John Keats, Bloom afirma:

Como os outros grandes românticos, Keats desconfiava do repouso terreno de *Beulah*, o jardim natural de um mundo pelo qual ele ansiava. E como seus maiores contemporâneos, ele partiu dele para um mito que prometia um humanismo capaz de transcender as ilusões naturais (Ibid., p. 407)¹²⁴.

Para David Fite, que escreveu o primeiro estudo mais extenso sobre a obra crítica de Harold Bloom,

¹²² Wordsworth wanders into the *Ulro* or Abstract Void of general reasoning from Nature, pursued by the ambiguous pity of the Divine Mercy.

¹²³ Blake’s doctrine is that either the Imagination totally destroys Nature (...) or else Nature destroys the Imagination.

¹²⁴ Like the other great Romantics, Keats distrusted the *Beulah* of earthly repose, the natural garden of a world that he longed for. And, like his major contemporaries, he went on from it to a myth that promised a humanism that could transcend nature’s illusions.

Bloom usa Blake precisamente para reverter a noção convencional de que, acima de tudo, os românticos ansiavam por uma união ou pela unidade com o mundo natural e com um cosmos que poderia de alguma forma salvá-los (FITE, 1985, p. 19).

Em *Songs of Innocence and Experience*, Blake dá o primeiro passo no sentido de superar essa visão convencional que busca a união do homem com a natureza. *Beulah* e *Generation* (geração) são respectivamente *Inocência* e *Experiência*. William Blake escreve poemas irmãos, que se referem um ao outro, buscando a passagem de *Beulah* para *Generation*. Bloom, descrevendo este elemento da mitologia blakeana, afirma: “Inocência é a terra matrimonial que Blake chamava de Beulah; Experiência é o mundo severo, porém vital de Generation, no qual o que é sexual combate tudo o que o nega” (BLOOM, 1971, p. 33)¹²⁵. Nesta obra de Blake, portanto, passamos do naturalístico para o naturalista. Em outras palavras, Blake demonstra sua versatilidade invejável enquanto poeta escrevendo poemas de duas naturezas: a primeira, relativa às canções da inocência, jaz em *Beulah*, e expressa nos poemas questionamentos e visões ingênuas, de temáticas aéreas e com uma postura extremamente passiva, por meio de uma métrica e construção que respeitam o *decorum* neoclássico; a segunda impregna os poemas de questionamentos sociológicos e religiosos, muitas vezes com um tom de rudez e falta de paciência para com instituições oficiais, principalmente em relação à Igreja Anglicana, a qual Blake de fato detestava.

As leituras mais marcantes que Bloom faz são dos pares de poemas: “The Lamb” / “The tyger”; “Holy Thursday” / “Holy Thursday” (homônimos); e “The Divine Image” / “The Human Abstract”.

Em “The Lamb”, numa cenário bucólico, a voz de um garotinho questiona de maneira retórica um pequeno cordeiro sobre quem teria sido seu criador. O próprio garoto responde jovialmente:

(...) Cordeirinho vou te dizer/ Ele é chamado pelo teu nome/ Pois ele chama a si mesmo de cordeiro:/ Ele é humilde e aconchegante,/ Ele se tornou uma criança:/ Eu uma criança e você um cordeiro,/ Somos chamados pelo nome dele./ Cordeirinho Deus te abençoe (...)
(BLAKE, 1988, p. 115)¹²⁶.

¹²⁵ Innocence is the married land Blake called Beulah; Experience is the harsh but vital world of Generation, in which the sexual strives with all that denies it.

¹²⁶ Little Lamb I'll tell thee!/He is called by thy name,/For he calls himself a Lamb:/He is meek & he is mild,/He became a little child:/I a child & thou a lamb,/We are called by his name./ Little Lamb God bless thee.

Harold Bloom, já se adiantando na leitura do poema do ponto de vista de Generation afirma:

O Cordeiro da Inocência é Cristo, assim como a Criança, mas o contrário também é verdadeiro, e eles são vítimas do mesmo modo, marcados para o sacrifício de Generation. O equívoco está presente não somente na dialética do argumento de Blake, mas na sutil retórica do texto (BLOOM, 1971, p. 39)¹²⁷.

Neste momento, Bloom faz referência aos seguintes versos do poema:

Te deu vida e te alimentou,/ Perto do riacho e nas pradarias;/ Deu-lhe vestimentas prazerosas,/ As mais suaves vestimentas da lã mais brilhante;/ Te deu voz tão terna,/ Que fazem todos os vales se deleitarem (BLAKE, 1988, p. 115)¹²⁸.

Portanto, segundo Bloom, a visão de inocência diante do cordeiro, bem alimentado, de lã brilhante e voz terna, pode ser invertida retoricamente, fazendo com que o cordeiro seja visto como fonte de alimento, lã e sofrimento num possível sacrifício para a natureza. Isso seria, para Bloom, ler um poema que numa leitura tradicional pertenceria a Beulah, mas que, por pertencer a ela, se torna possível vítima de Generation. Para Bloom – quem por sua vez acreditara que o mesmo se dava com Blake – não é possível permanecer em Beulah sem se tornar vítima ou de Ulro ou de Generation, estados que na cosmologia de Blake estão mais próximos.

Contraposto a este, está o poema curto mais antologizado e difundido de William Blake: “The Tyger”. Em “The Tyger”, uma voz impessoal questiona um tigre sobre quem o teria construído. A simbologia carregada pelo animal interpelado se altera completamente. Enquanto o cordeiro simboliza a inocência e o sacrifício, o tigre, como é de praxe em relação a felinos selvagens, simboliza a astúcia, o estatuto predatório, a vileza e a negatividade. Não apenas a justaposição desses animais tão diversos chama a atenção. O menino de “The lamb” questiona o criador do cordeiro, mas somente isso. Em “The Tyger” todo o processo por meio do qual o tigre teria sido construído é questionado. O eu-lírico também revela um espanto diante dessa criatura, pois lança mão da hipérbole “Que mão ou olho imortal/ Pode

¹²⁷ The Lamb of Innocence is Christ, and so is the Child, but the contrary is true also, and they are only victims, marked for the slaughter of Generation. The equivocation is present not only in the dialectic of Blake’s argument but in the subtle rhetoric of the text.

¹²⁸ Gave thee life & bid thee feed./By the stream & o’er the mead;/Gave thee clothing of delight,/Softest clothing wooly bright;/ Gave thee such a tender voice,/Making all the vales rejoice!

moldar sua simetria temível” (Ibid., p. 172)¹²⁹. Somente uma natureza imortal, supra-humana, poderia criar ou vislumbrar tal criatura. O processo de criação do tigre é descrito por um campo semântico da metalurgia. Apesar do questionamento sobre a origem divina da criatura, boa parte do processo figurativo do poema implica uma criação mundana, com bigorna, martelo e corrente: “Que martelo? Que corrente,/ Em qual fornalha estava teu cérebro?/ Que bigorna? Que empunhadura terrível, /Ousa agarrar teus mortais terrores!”.¹³⁰ E antes de retornar ao seu cântico “terrível”, finalizando o poema repetindo a primeira estrofe quase *ipsis litteris*, Blake se refere diretamente a “The Lamb”: “Ao ver sua obra ele sorri?/Aquele que fez o cordeiro fez a ti?”¹³¹.

Não apenas o poema é rico em materialidade – principalmente quando considerado justaposto ao “The Lamb” – devido à forte presença de Generation, o aspecto da experiência na cosmologia de Blake, como temos também um prenúncio da passagem de Generation ao Eden, o paraíso criativo e estatuto máximo ao qual William Blake alcançara, processo que Bloom explora posteriormente em seu ensaio. Isso se dá porque o processo criativo no mundo blakeano chega ao seu ápice na figura do Titã – ou Zoa – Los, uma divindade oriunda da queda de Albion, o homem primordial. Los é uma divindade que visualmente se assemelha a Hefestos, da mitologia grega. Mas suas funções estão muito mais associadas ao processo criativo, à imaginação, numa mistura de Apolo e Hermes.

Contudo, este ainda não é o momento do salto imaginativo tão apreciado por Bloom em Blake e outros grandes poetas românticos. Bloom explora outros textos de Blake que lidam com a questão do possível aprisionamento em Beulah. Antes disso, diante do par de poemas examinados até então, o crítico norte-americano afirma:

A diferença definitiva entre os estados (e canções) de Inocência e Experiência é severamente revelada pelas respostas alternativas e seu efeito. A resposta “Homem” para *The Lamb* significa horror; para *The Tyger*, significa um humanismo triunfante e emancipado. A resposta “Deus” para *The Lamb* significa conforto triunfante; para *The Tyger*, significa uma resignação escravizante. O Homem de

¹²⁹ What immortal hand or eye,/ Could frame thy fearful symmetry?. Aqui não consegui um correspondente para “frame”, palavra que pode significar tanto moldar com as mãos como visualizar numa moldura.

¹³⁰ What the hammer? what the chain,/In what furnace was thy brain?/ What the anvil? what dread grasp,/ Dare its deadly terrors clasp!

¹³¹ Did he smile his work to see?/ Did he who made the Lamb make thee?

Inocência é o Homem Natural, sujeito a todas as brutalidades da Experiência. O Homem da Experiência é o Homem Imaginativo, que cria uma natureza além da brutalidade (BLOOM, op. cit., p. 39)¹³².

Para Harold Bloom, Blake desenvolve uma rede de possibilidades interpretativas que orientam as possíveis respostas aos questionamentos dos poemas. Assim, na existência ingênua e atemporal do cordeiro, a presença de uma figura humana envolvida quebraria o estado de *Beulah*, entrando em Generation, enquanto que no que diz respeito à criação do tigre, uma criatura semimecânica, terrível e cheia de horrores, uma divindade estivesse envolvida, do mesmo modo *Beulah* deixaria de ser, mas entraríamos no âmbito de Ulro. Ademais, o único Deus que poderia fazer parte da criação de tão abjeta entidade na mitologia de Blake seria Urizen, uma divindade semelhante ao Lúcifer ou Satã de John Milton.

Portanto, Bloom não apenas expõe o estado de Inocência e Experiência que os poemas representam, como também formula chaves interpretativas que partem de ambos os estados. Conclui, assim, que o Homem da Experiência deve superar a brutalidade do Tigre e de tudo o que envolve sua criação. Tomando controle dos procedimentos é possível, então, o surgimento de um Los – o titã criador.

Vale ressaltar que esses elementos simbólicos são abstraídos da lírica curta de Blake por parte de Bloom. Assim, Bloom continua o trabalho realizado por Northrop Frye em seu primeiro estudo mais longo, *Fearful Symmetry: A Study of William Blake* (1947). Antes de Frye e Bloom, a tradição crítica considerava William Blake um louco ou uma espécie de poeta místico. O poeta Robert Southey (1774-1843) escreveu em 8 de maio de 1830 numa resposta para sua esposa, Caroline Anne Bowels:

Por mais que fosse admirável, ele estava à época tão evidentemente insano, que o sentimento predominante ao se conversar com ele, ou mesmo ao simplesmente olhar para ele, só poderia ser o de lamento e compaixão (SOUTHEY, 1996, p. 40-41).

O esteta alemão H.C. Robinson, em influente ensaio intitulado “William Blake, artista, poeta e místico religioso” (1811) afirma:

¹³² The ultimate difference between the states (and songs) of Innocence and Experience is sharply revealed by the alternate replies and their effect. A reply of “Man” to The Lamb means horror; to The Tyger it means a triumphant and emancipated humanism. A reply of “God” to The Lamb means triumphant reassurance; to The Tyger it means an enslaving resignation. The Man of Innocence is Natural Man, prone to all the brutalities of Experience. The Man of Experience is Imaginative Man, creating a nature beyond brutality.

De todas as condições que acendem o interesse do psicólogo, nenhuma é mais acertadamente atrativa do que a união de gênio e loucura numa única mente extraordinária, a qual, por um lado atrai nossa admiração por seus grandes poderes mentais, por outro mexem com nossa piedade por suas pretensões de possuírem dons sobrenaturais. Tais mentes são as dos *estáticos*, místicos, visionários e sonhadores, e a esta lista temos que adicionar outro nome, o de William Blake (ROBINSON, 1996, p. 157).

Estes são apenas exemplos de considerações biográficas que influenciavam a leitura da obra de Blake, fazendo com que o considerassem, por via de regra, um poeta que escrevia de maneira desgarrada, sem controle, por meio de simbologia não convencional. Ademais, Blake era um revolucionário em período de revoluções e guerras sangrentas na Europa, o que fazia a desconfiança sobre a sanidade mental de Blake aumentar mais ainda. Esses fatores, por sua vez, em mais de cem anos de Crítica Literária presa ao biografismo, não permitiram a leitura da obra de William Blake como um exercício de imaginação extremamente consciente. Isso mudou com as obras de Northrop Frye e Harold Bloom.

3.1.2 A metodologia da leitura dos *romances mitopoéticos*, ou poemas longos

Harold Bloom expressa, em determinado momento de *The Visionary Company*, uma convicção sua acerca da leitura de poemas:

O argumento romântico pode ser estudado assim como estudamos hoje a imagística romântica ou qualquer outra, uma vez que nos livremos do estranho dogma crítico moderno que diz ser o *assunto* da poesia irrelevante para o seu valor estético (BLOOM, 1972, p. 172)¹³³.

Partindo para os poemas longos de William Blake, predominantemente narrativos, Bloom não se constrange em parafrasear os textos de Blake em busca de seu argumento. Fazendo uma breve síntese de cada texto, Bloom leva a cabo a leitura dos textos de Blake que se encaixariam na categoria de *romance*, segundo as categorias de Northrop Frye.

¹³³ Romantic argument can be studied as we now study Romantic or any other imagery, once we dispense with the odd modern critical dogma that what poetry is *about* is irrelevant to its aesthetic value.

Para Frye, o *romance* é o que há mais próximo em literatura do “sonho de realização” (FRYE, 1971, p. 186). Continuando, Frye afirma:

A forma completa do romance é claramente a busca bem-sucedida, e uma forma de tal maneira completa possui três estágios principais: o estágio da jornada perigosa e das aventuras preliminares menores; o conflito crucial, normalmente algum tipo de batalha na qual ou herói ou vilão, ou ambos, devem morrer; e a exaltação do herói (Ibid., p. 187).

Por fim, definindo literatura mitopoética, gênero cultivado por Blake, segundo Bloom, o crítico canadense diz:

Distinguimos, até então, mito do romance considerando o poder de ação do herói: no mito propriamente dito, o herói é divino, no romance ele é humano. Esta distinção é muito mais nítida do ponto de vista teológico do que do poético, e ambos, mito e romance, pertencem à categoria mais geral de literatura mitopoética (Ibid., p. 188).

Levando em conta tais concepções, Harold Bloom fará a leitura dos épicos de *Beulah*, como *The Book of Thel* e *Visions of Daughters of Albion*, assim como seus épicos mais maduros, como *The Four Zoas*, *Milton* e *Jerusalem*. Buscará identificar em que sentido os grandes poemas narrativos de Blake se encaixam em sua mitologia explorada até então.

Os poemas de Blake mencionados se encaixam na descrição que Frye faz do *romance*. Todos eles apresentam um herói ou uma heroína em algum tipo de busca, mas a limitação quanto à categoria a qual pertence o herói – se divina ou mortal – é superada pelo próprio Blake, o que para Bloom lhe confere ainda mais valor. Na verdade, é possível que essa seja a grande temática abordada por Bloom em toda a sua primeira fase:

(...) Bloom rejeita *qualquer* cosmogonia ortodoxa, especialmente a cristã, que veria o homem como uma criatura limitada, e que, sob a rubrica de concepções variadas tais quais as de pecado original, classicismo, decoro, e dever social, invocaria tal limitação como certa e necessária (FITE, op. cit., p. 30).

Assim como a busca da superação de *Beulah* implica uma limitação diante da natureza, Bloom enxerga em toda a poesia romântica uma ânsia brutal na tentativa dos grandes poetas de superarem sua esfera mundana, ou ao menos, desmantelarem a oposição mundano e divino.

É nesses termos que Bloom analisa, por exemplo, o *closet drama* de Percy Bysshe Shelley, *Prometheus Unbound* (1818). Sempre apelando ao poema de Blake *The Mind Traveller* (1803), no qual o eu-lírico vê um bebê sendo pregado a uma rocha e torturado por uma mulher mais velha, estando logo em seguida, quando envelhece, na posição de torturador dessa mulher – a natureza – que por sua vez rejuvenesce, Bloom lê o texto de Shelley como um esforço monumental de subverter as hierarquias que envolvem o humano e o divino. Na obra de Shelley, Prometeu se liberta com a ajuda de Hércules, um semideus, e Júpiter, sem a ajuda de sua força divina, é derrotado pelo tirano das sombras Demogorgon.

Os grandes poetas, então, para Bloom são aqueles que representaram em seus poemas essa conquista. William Wordsworth, apesar de ser, para Bloom, reconhecidamente um grande poeta, no que diz respeito a essa temática, ele se recusa a se voltar contra a natureza, o que faz com que ele ataque o próprio eu, numa afetação quase byroniana. Para Bloom, a diferença entre Blake e Wordsworth é marcante no seguinte sentido:

(...) A rejeição que Blake sentia pela natureza nada tem a ver com qualquer suposta cegueira para as belezas do mundo natural. A forma humana é o índice do deleite para Blake, assim como o é para Wordsworth, mas onde Wordsworth descobriu que o amor pela natureza levava ao amor pelo homem, Blake temia que o amor pela natureza mais frequentemente levava ao sacrifício do homem em um altar natural (BLOOM, op. cit., p. 105-6)¹³⁴.

O poder de criação dos poetas que os tornaria aptos a superar a natureza, equiparando-os a uma divindade, é o motor imaginativo necessário para que o poeta faça parte daquilo que Bloom chama de *companhia visionária*. É por meio dos mitos heroicos de deuses e semideuses criados por Blake que Harold Bloom explora a capacidade visionária e profética dos poetas de seu *corpus*. Do mesmo modo ele examina as criações do próprio Blake.

É perceptível que a preocupação de Harold Bloom é, em primeiro lugar, temática, como ele mesmo assume; e em segundo lugar, fenomenológica, no sentido em que Harold Bloom lança mão da leitura de toda a obra do autor – incluindo ensaios, correspondência e, no caso de Blake, suas gravuras – para

¹³⁴ Blake's rejection of nature has nothing to do with any supposed blindness toward the beauty of the natural world. The human form is Blake's index of delight, as it is Wordsworth's, but where Wordsworth found that love of nature led to love of man, Blake feared that love of nature more frequently led to the sacrifice of man on a natural altar.

compreender o processo imaginativo do escritor estudado. Os aspectos formais dos poemas, em contrapartida, são quase que absolutamente negligenciados, com exceção de algum breve comentário sobre a métrica dos poemas.

Fazendo jus ao gênero abordado, Bloom lança luz principalmente sobre os personagens dos poemas, muitas das vezes, como em alguns casos, expondo a trajetória deles através dos poemas:

Certas concepções mais importantes de Blake evoluíram quanto à mudança de ênfase quando as encontramos novamente em *Jerusalem*. A mais importante diz respeito a Los, quem em *The Book of Urizen* era tão culpado quanto o próprio Urizen. Em *The Four Zoas*, Los ainda está profundamente imerso em erro, mas em *Milton* emerge numa identidade com Blake e Milton, eles mesmos também em erro, mas em busca da verdade. Em *Jerusalem*, Los está aproximadamente envolvido com Jesus, e as fornalhas da arte inspirada se tornam idênticas ao maquinário da salvação (Ibid., p. 110)¹³⁵.

Harold Bloom se recusa a fazer *close-readings*, sempre trazendo à tona algum outro texto importante do autor analisado. Algumas vezes, mesmo fazendo ressalvas, não se importa de colocar no jogo dados biográficos:

(...) “Vilão” (personagem do épico *Milton*) é o cavaleiro Schofield, quem acusou Blake de subversão após uma confusão, em 12 de Agosto de 1803. Blake decidiu à época deixar Hayley, e o incidente com Schofield ficou associado para ele com a inimizade secreta e inconsciente de Hayley. Apesar de Hayler ter ajudado Blake por todo o julgamento subsequente, no qual foi decretada sua inocência, e tê-lo ajudado depois também, Blake nunca deixou de suspeitar de Hayley como um inimigo de sua imaginação (Ibid., p. 99-100)¹³⁶.

E mais tarde: “provavelmente melhor nos sairíamos se não soubermos mais sobre o episódio Blake-Hayley do que sabemos agora, já que é melhor ler o mito de Blake em seus próprios termos inventados” (Ibid., p. 101)¹³⁷.

¹³⁵ Certain of Blake’s major conceptions have evolved into a change in emphasis when we meet them again in *Jerusalem*. The most important concern Los, who in *The Book of Urizen* was as culpable as Urizen himself. In *The Four Zoas*, Los is still deeply immersed in error, but in *Milton* he merges into an identity with Blake and Milton, who are themselves in error but fighting toward truth. In *Jerusalem*, Los is closely involved with Jesus, and the furnaces of inspired art become identical with the machinery of salvation.

¹³⁶ “Villain” is the dragoon Schofield, who accused Blake of sedition after a scuffle, on August 12, 1803. Blake had determined by then to leave Hayley, and the incident with Schofield came to be associated by him with Hayley’s secret and unconscious enmity. Though Hayley aided Blake throughout the subsequent trial, which saw Blake acquitted, and assisted him later as well, Blake never ceased to suspect Hayley as an enemy of his imagination.

¹³⁷ Probably we are better off for not knowing more about the Blake-Hayley episode than we do, as it is better to read Blake’s myth in its own invented terms.

Portanto, a leitura de cada fragmento, de cada poema escolhido por Bloom, nunca perde de vista o todo que é a obra poética do poeta analisado, assim como não perde de vista o todo que é o percurso imaginativo do poeta e do próprio crítico. É notável que, por vezes, Harold Bloom adote uma ojeriza por limitações no seu fazer crítico – ojeriza por limitações que ele aprecia em seus poetas – não impedindo o fluxo de sua prosa por restrições metodológicas. Assim, o fluxo imaginativo extravasa o âmbito da linguagem, em momentos que David Fite chama “paráfrase visionária”:

Seu método característico, que deve muito a Blake e Frye, é citar uma passagem de um poema, sumarizar o seu “argumento imaginativo” e então elucidar os análogos e paralelos obtidos entre aquele argumento e os argumentos de outros poemas de poetas da companhia visionária (FITE, op. cit., p. 31).

Para Harold Bloom, em sua primeira fase, o crítico literário não necessariamente realiza o mesmo trabalho que um poeta, não escreve poesia em prosa, como vem a afirmar posteriormente. Contudo, para desvendar o status visionário do poeta romântico, não há outra opção que não ser do mesmo modo visionário. Isso quer dizer que o crítico literário deve superar a natureza do seu objeto, a linguagem, por meio da sua imaginação, o que implica num grande esforço criativo por parte do crítico de não se deixar vencer pela linguagem. Aqui, do mesmo modo, a nuance do conflito – onipresente na obra crítica de Harold Bloom – surge de modo diverso.

O visionário só pode ser alcançado por meio do sublime. Segundo Fite (1985, p. 26), para Bloom, há duas formas de sublime: a primeira e mais comum é a do sublime epifânico, ligado ao contato do poeta com a natureza; a segunda, um arrebatamento apocalíptico maior que supera o mundo natural. Buscarei demonstrar adiante, por meio de um exemplo, de que maneira Bloom entende que ocorre esse sublime apocalíptico. Antes disso, gostaria de explorar as exposições que o professor de Yale faz de alguns dos poemas narrativos mitopoéticos de Blake, demonstrando como ele situa esses poemas na cosmologia de Blake descrita anteriormente.

Contudo, o processo para alcançar o sublime apocalíptico envolve a superação do estado de Beulah, algo que Thel, uma das heroínas de Blake, não consegue fazer. Não apenas isso, como após vencida a etapa de superação de

Beulah, alcançando do estado de Experiência de Generation, é necessário dar o passo adiante, chegando ao Eden, o paraíso de Blake e Bloom – um paraíso da imaginação.

3.1.3 Leitura dos épicos

Em *The Book of Thel*, um épico pertencente ao ciclo da Inocência, ou Beulah, Bloom identifica no mote do poema todo o seu significado. De fato, Blake tinha o costume de expor um argumento inicial como uma espécie de chave de interpretação para a leitura de seus textos. Harold Bloom não perde a oportunidade e explora essa deixa:

O mote, para Blake, deve ter significado o esquema conceitual de *The Book of Thel*, que é a falha em mover-se da Inocência para a Experiência, de Beulah, o reino de Tharmas, para Generation, o mundo de Luvah, o quarto e último dos Zoas, cujo elemento é o fogo e a qualidade é o amor. Ao falhar em fazer a passagem para Generation e pela sexualidade decaída, Thel é condenada a cair no Ulro de Urthona (BLOOM, op. cit., p. 49-50).¹³⁸

O mote de *The Book of Thel* é o que segue: Sabe a águia o que há no poço?/ Ou perguntarás à Marmota?/ Sabedoria pode ser posta num cetro de prata?/ Ou Amor numa bacia de ouro? (BLAKE, 1988, p. 127)¹³⁹.

Thel é uma virgem que vive numa espécie de paraíso adâmico chamado “Vales de Har”. Ela se angustia diante da maturação de suas irmãs, e passa a questionar as criaturas e objetos da paisagem sobre as possibilidades do futuro. Em desespero pela possibilidade de mudança, como afirma Bloom, as respostas das flores e das nuvens não lhe satisfazem. Tanto as flores como as nuvens não se preocupam com as mudanças, pois pertencem a um ciclo, já que com a passagem do tempo, mesmo deixando de ser o que são, voltariam a serem flores e nuvens.

O clímax da narrativa se dá quando Thel encontra uma minhoca, que não pode ajudá-la pelo excesso de juventude, mas é substituída pela mãe, que a convida

¹³⁸ The motto, to Blake, must have signified the conceptual scheme of *The Book of Thel*, which is the failure to move from Innocence to Experience, from Beulah the realm of Tharmas to Generation the world of Luvah, the fourth and last of the Zoas, whose element is fire and quality is love. By failing to make the passage to Generation and fallen sexuality, Thel is condemned to fall into the Ulro of Urthona.

¹³⁹ Does the Eagle know what is in the pit?/ Or wilt thou go ask the Mole?/ Can Wisdom be put in a silver rod?/ Or Love in a golden bowl?

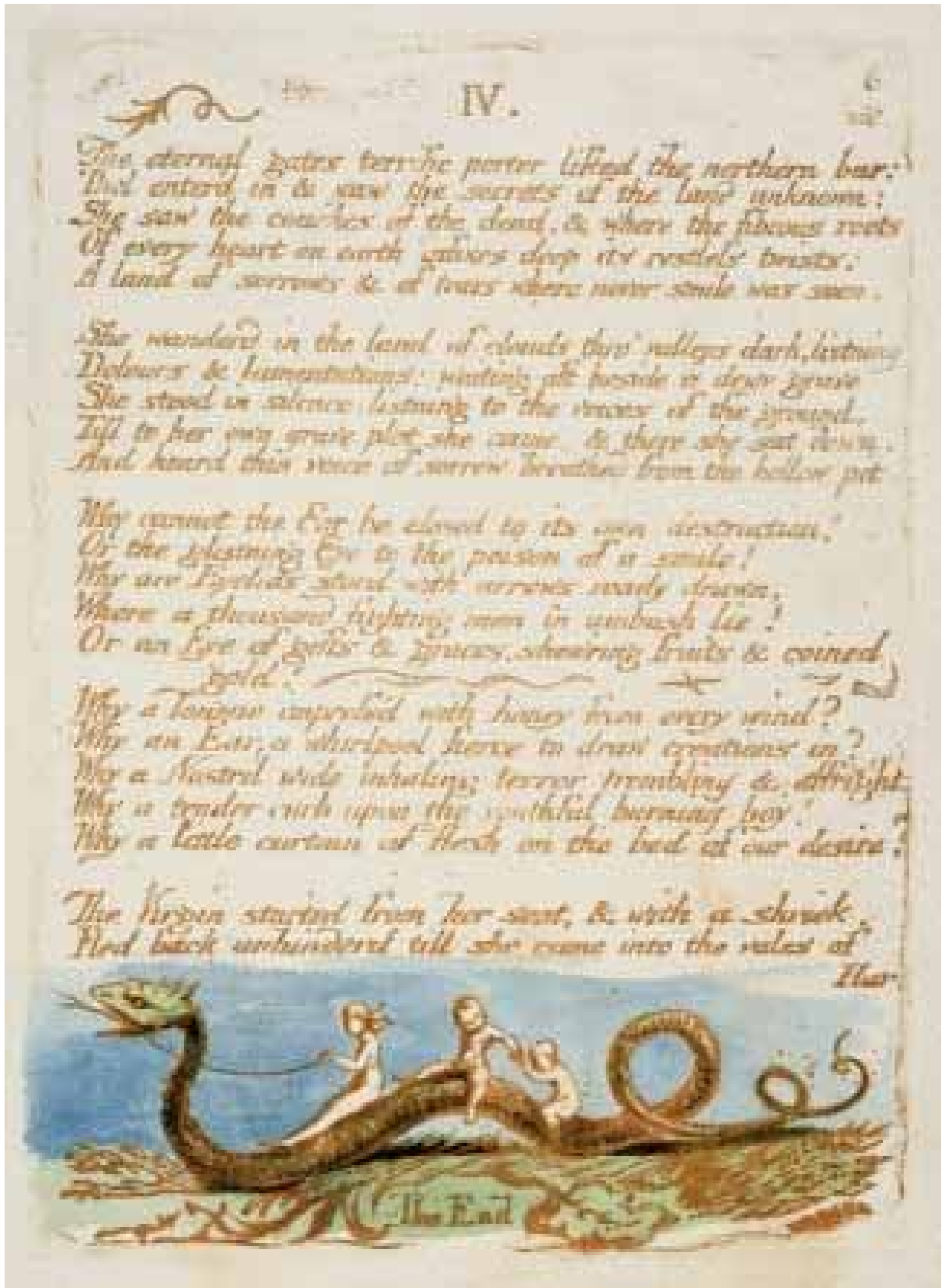
para um passeio no submundo – tendo ela a chance de retornar se desejasse. Thel decide retornar para os Vales de Har, assombrada com questionamentos sobre a existência.

Harold Bloom explora a simbologia da terra em Blake. Para Bloom, a terra tanto representa o terreno, o mundano, como também a consciência da mortalidade. Do mesmo modo a minhoca – madura e ciente da sua responsabilidade para com sua cria – é um símbolo fálico da sexualidade presente em *Generation*, segundo Bloom. Thel escolhe o mundo da eternidade e imutabilidade dos vales árcades, estando condenada, portanto, a uma existência fria e estática.

Para Bloom, contudo, a inocência, no universo blakeano, não se perde com a aceitação do mundo da Experiência: “pudesse Thel ter se mantido em Experiência, ela poderia ter recuperado Inocência que lá havia” (BLOOM, 1971, p. 53)¹⁴⁰. Bloom, para chegar a essa conclusão analisa, a ilustração de Blake que acompanha a última página do poema: “a última página do poema mostra uma serpente guiada por três crianças que a cavalgam, como um emblema definitivo da sexualidade de *Generation* domada pela visão da Inocência” (Ibid., loc. cit.)¹⁴¹.

¹⁴⁰ Had Thel been able to maintain herself in Experience, she might have recovered Innocence within it.

¹⁴¹ The poem’s last plate shows a serpent guided by three children who ride upon him, as a final emblem of sexual *Generation* tamed by the Innocent vision.



142

142

Disponível

em:

<http://www.blakearchive.org/exist/blake/archive/object.xq?objectid=thel.b.illbk.08&java=no>

É notável, portanto, que para identificar e expor a situação de *The Book of Thel* dentro do universo de Blake, Bloom não deixa de considerar a ironia presente na relação entre a conclusão do *romance* e a ilustração criada pelo próprio poeta. Assim, por meio da leitura de Harold Bloom, o próprio juízo de valor que o poeta emite por meio de sua obra perante os questionamentos e especulações existenciais propostos fica evidente. William Blake não aprecia a decisão tomada por sua heroína.

Thel não tem a coragem suficiente para encarar Generation, o mundo da Experiência e, diferentemente de suas irmãs, fica condenada a viver nos vales de Har, sem possibilidades de mudança, e o êxtase pertence a Ulro, do demônio Urizen.

Harold Bloom inicia a sua exploração dos épicos por meio dos *romances* cujos heróis e heroínas não conseguem se livrar das limitações da natureza. Mas antes de partir para os textos considerados por Bloom como as maiores façanhas de Blake, *The Four Zoas*, *Milton* e *Jerusalem*, Bloom explora textos intermediários.

Um exemplo é o *romance* *Visions of the Daughters of Albion*. Para Bloom, a heroína do *romance* é Oothoon, “a redenção da tímida virgem Thel” (BLOOM, 1971, p. 53)¹⁴³. Para Bloom, diferentemente de Thel, que teve um fim patético, cuja falha só a condenou a uma vegetativa autoabsorção, Oothoon teve a “dignidade de um destino trágico”. Ela busca passar à Experiência, mas falha, pois seu amante, Theotormon, um ser completamente atormentado por questões teológicas, não aceita a dádiva da sexualidade de Oothoon.

As filhas de Albion, o ser humano primordial do mundo de Blake, lamentam a situação da irmã, que vaga pela América em busca de uma flor para aplacar sua solidão. O Vale de Leutha, onde ela se encontra, é, segundo Bloom, uma representação da sexualidade potencial. Lá, Oothoon colhe uma margarida, a coloca entre os seios, e voa através do Atlântico para oferecer seu amor a seu amante. Theotormon, contudo, é um Titã relacionado ao oceano, e, portanto, tem como parte de seu ser a função de dividir, sendo ele próprio o responsável pela separação entre Oothoon e suas irmãs. Assim, ele é dividido em seu próprio ser, estando sempre doente e atormentado por concepções divergentes acerca da natureza de Deus. Oothoon, então, é violentada por Bromion, um Titã relacionado ao trovão. Bromion,

¹⁴³ (...) the redemption of the timid virgin Thel.

considerando Oothoon uma meretriz, entrega-a – agora carregando um “filho do trovão” – a Theotormon, que, cheio de ciúmes e confusão, continua num eterno dilema sobre se aceita ou não Oothoon. A partir daí, um diálogo é travado entre os três personagens. Oothoon amaldiçoa Urizen, a divindade venerada por Theotormon e Bromion; Bromion, por sua vez, tenta de todas as formas convencer seus interlocutores do valor de seus feitos por ventura de seu próprio estatuto enquanto titã, o que, para Bloom, é uma crítica que Blake faz à religião institucionalizada; e Theotormon se atormenta diante de um “aleijamento imaginativo” causado por “impedimento sexual” (Ibid., p. 55). Assim concluiu o poema: “Então toda manhã acena Ooothoon; mas Theotormon senta-se/ Na margem do oceano conversando com sombras terríveis/ E as Filhas de Albion ouvem seus tormentos, ecoam de volta seus lamentos (BLAKE, 1988, p. 195).¹⁴⁴

Segundo Bloom, em *Visions of Daughters of Albion*, Blake apresenta uma heroína que busca a superação de Beulah, mas não o consegue devido a um impedimento externo. Utilizando a metonímia da maturidade sexual – como um todo para o amadurecimento e superação da inocência – Blake deixa evidente o que a minhoca de *The Book of Thel* insinuara. A vida solipsista é uma vida inocente. Sem seu parceiro, Oothoon se tornou uma vítima de Bromion, num ato de iniciação sexual não pertencente ao reino de Generation, mas sim de Ulro, o mundo de Urizen.

Nos três épicos mais admiráveis de Blake, o personagem de maior interesse para Bloom talvez seja o titã Los. Em *The Four Zoas* e *Jerusalem*, Los é um personagem secundário, mas em *Milton* ele é o protagonista, juntamente com John Milton e William Blake. Portanto, gostaria de dar atenção à leitura que Bloom faz de *Milton*.

Em *The Four Zoas*, temos um episódio cosmogônico que trata da transformação de Albion em quatro zoas, Urizen, Tharmas, Los e Luvah, equivalente à *Teogonia* de Hesíodo. Neste épico é insinuada a relação de Los – a imaginação no universo blakeano – com Jesus. Em *Jerusalem*, Los parte em uma jornada para o interior de Albion, buscando restaurar sua integridade perdida em *The Four Zoas*. O mesmo Los constrói a cidade de Golgonooza, uma espécie de intermediária entre Londres e Jerusalém, assim como entre estas e a eternidade. Ao fim, quando Albion

¹⁴⁴ Thus every morning wails Oothonn; but Theotormon sits/ Upon the margin'd ocean conversing with shadows dire./ The Daughters of Albion hear her woes, & echo back her sighs.

retorna, Los é Jesus. Assim, Albion se atira no fogo criativo de Los, criando um infinito divino.

Se tudo parece muito confuso é porque de fato o é. Principalmente porque os poemas acompanham ilustrações indispensáveis para sua compreensão. Mesmo Northrop Frye admite a dificuldade em lidar com o universo de Blake nestes três épicos, apresentando outras razões para isso:

Considerando a grande beleza e variedade do poema, a vitalidade dos desenhos em seu manuscrito, e o fato de que sem ele não possuímos o suficiente aparato simbólico de Blake para compreender os livros tardios de modo algum, é improvável que Blake intencionava facilidade. Temos que nos lembrar de que muito da obscuridade de Blake era devido ao fato de que ele nunca em sua vida recebeu o menor incentivo do público para completar e aperfeiçoar o seu cânone. Se uma versão revisada e reduzida de *The Four Zoas* pudesse ter sido em algum momento usada como um prelúdio para a trilogia, os três poemas tomados juntos poderiam ser considerados um único “difuso” épico (...) (FRYE, 1974, p. 315).

De fato, os elementos são tantos, os eventos dos mais variados e complexos, que uma simples paráfrase tomaria páginas e páginas deste estudo. Gostaria, portanto de considerar o que Bloom tem a dizer sobre Los, a meu ver personagem relevante para o professor de Yale, especialmente no épico *Milton*.

Blake escreveu *Milton* em doze partes, assim como John Milton o fez em *Paradise Lost*. Para Bloom, isso chama a atenção em vista do forte diálogo entre os poetas nesse texto. Não apenas isso, como também a presença de Milton como personagem, e dele mesmo, Blake. Quando John Milton cai no mundo terreno, um bardo do céu assume a voz e passa a narrar – de modo que Milton da terra não possa ouvir. Blake, portanto, já se assume como personagem – temente a Milton, diga-se de passagem – tendo que delegar sua voz a um ser intratextual celeste, num momento de fazer saltar da cadeira qualquer estudioso da “pós-modernidade”.

Para Bloom, “a questão central em *Milton* é se Blake pode ou não seguir Milton para o deserto da profecia (...)” (BLOOM, op. cit., p. 101)¹⁴⁵. Em outras palavras, para Harold Bloom, estamos lidando com uma forte questão de influência poética. Sendo um texto metalinguístico, *Milton* se revela um épico que anuncia o alcance do sublime apocalíptico, a hipertrofia da imaginação que alcança o ápice nesta trilogia, mas principalmente em *Jerusalem*. Contudo, a influência contida, ou

¹⁴⁵ The central issue of Milton is whether Blake can follow Milton into the desert of prophecy.

uma mera homenagem neoclássica por meio da imitação de estilos seria insuficiente para Blake e para Bloom:

Milton, ao entrar em Blake, o redime de Generation; a entrada similar de Los nele o redime de Ulro. Os erros da Experiência e da individualidade deixam Blake, e ele está livre para escrever sobre a reentrada em Beulah que precede o impulso para dentro do Eden em *Jerusalem* (Ibid., p. 105)¹⁴⁶.

O processo criativo, segundo Bloom, só se completa por meio da entrada em Eden. Para isso, é necessário superar o mundo da Experiência. A força da espontaneidade e maturidade sexual não foi capaz de livrar Oothoon de Ulro, mas o Titã portador da força criativa seria. A junção de Milton, Blake e Los é momento fundamental para entendermos a leitura que Harold Bloom faz de toda a poesia romântica. O fogo de Los é o elemento que tornaria possível a superação das relações poéticas estáticas. Um mero influxo de Milton em Blake geraria somente a imitação casual de estilos. Por meio do *topos* romântico da encarnação da poesia no gênio, Blake busca o sublime apocalíptico, somente possível por meio da quebra dos limites da natureza, e por meio da liberdade que a imaginação pode usufruir num épico.

Em *Jerusalem*, Albion é ao mesmo tempo um homem, uma supradivindade e uma ilha – a própria Inglaterra. Por sua vez, Los, que busca reconstruí-lo, é a chave para a salvação do universo, um Jesus, mas um Jesus da imaginação.

Blake reconstrói em seus épicos não apenas o plano terreno, mas também o plano divino. Bloom exalta o Eden blakeano, onde os Zoas tomam seu lugar, extremamente ativo, diferentemente do estático paraíso miltônico. Na verdade, nada menos que a totalidade é passível de ser capturada pela imaginação. Nos versos de Blake:

Todas Formas Humanas identificadas igualmente Árvore Metal Terra e Pedra, todas/ Formas Humanas identificadas, vivendo indo adiante e retornando exaustas/Para as vidas Planetárias dos Anos Meses Dias e Horas repousando/ E então Acordando em seu Seio na Vida da Imortalidade/ E eu ouço e Nome de suas Emanações e elas se chamam Jerusalém (BLAKE, 1988, p. 747)¹⁴⁷.

¹⁴⁶ Milton entering into Blake redeems Blake from Generation; Los's similar entering into him redeems him from Ulro. The errors of Experience and of Self-hood leave Blake, and he is free to write of the re-entry into Beulah which will precede the apocalyptic thrust into Eden in Jerusalem.

¹⁴⁷ All Human Forms identified even Tree Metal Earth & Stone, all/ Human Forms identified, living going forth & returning wearied/ Into the Planetary lives of Years Months Days & Hours reposing/ And

Sobre este fragmento, Bloom comenta:

Nesta mais definitiva das visões de Blake, nada está excluído (...). Blake estava livre até mesmo de suas próprias obsessões aparentes, já que a imaginação não pode ser obcecada, assim como não pode ser contida (BLOOM, 1971, p. 123)¹⁴⁸.

A imaginação, portanto, alcançaria o sublime apocalíptico – apocalíptico porque revelador – quando a linguagem do poeta criasse a ilusão de ser capaz de ser uma ligação, mesmo que tênue ou fragmentária, entre o leitor e a imaginação do poeta. Essa ilusão só é desejável pela atitude estética do Romantismo no que diz respeito à linguagem:

(...) Poderíamos dizer que há em literatura três atitudes estéticas possíveis. Ou a palavra é considerada algo maior que a natureza, capaz de sobrepor-lhe as suas formas próprias; ou é considerada menor que a natureza, incapaz de exprimi-la, abordando-a por tentativas fragmentárias; ou, finalmente, é considerada equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que expressem objetivamente o mundo das formas naturais. O primeiro caso é o do Barroco, o segundo, do Romantismo; o terceiro, do Classicismo (CANDIDO, 1993, p. 53).

O caso que concerne a presente exposição é o segundo. Vale salientar que, para Bloom, a natureza é a imaginação humana. Portanto, a tensão existente a ser examinada é entre a linguagem e a imaginação. Contudo, na presente fase, Harold Bloom se concentra apenas nas macroestruturas linguísticas, os poemas em sua totalidade como veiculadores de mitos e no que esses mitos têm a dizer sobre a condição humana. Portanto, o momento sublime se dá na superação da tensão entre os mitos veiculados pelos poetas e sua imaginação. A função do crítico literário, para Bloom, é exaltar a busca dessa superação acompanhando os poetas nessa trajetória, estimulando-a e ao mesmo tempo buscando desvendar a natureza dessa tensão.

then Awakening into his Bosom in the Life of Immortality./ And I heard the Name of their Emanations they are named Jerusalem.

¹⁴⁸ In this most definitive of Blake's visions, nothing is excluded (...) Blake was free even of his own apparent obsessions, for the imagination cannot be obsessed, even as it cannot be contained.

3.2 Poesia e repressão

3.2.1 A desleitura é uma superinterpretação?

Umberto Eco em *Interpretação e superinterpretação* (1992) revisita seu texto anterior, *Obra aberta* (1962), de modo a estabelecer um limite para a função do leitor enquanto atribuidor de sentidos a um texto. Para Eco, a intenção do texto, mais do que a do autor, não deve ser desconsiderada, e as atribuições de sentido por parte do leitor à revelia do texto constituem aquilo que o estudioso italiano chama *superinterpretação*. Segundo o autor de *O nome da rosa* “se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado” (ECO, 1993, p. 50). Portanto, para Umberto Eco, as interpretações devem ter, não um ponto de partida, mas sim um ponto de chegada, a saber, o próprio texto que está sendo objeto de interpretação.

Para desenvolver seu pensamento acerca da *superinterpretação*, Eco resgata pressupostos do Hermetismo do século II, o qual, segundo o próprio Eco, sobreviveu entre os cabalistas judeus. Afirma o teórico que o Hermetismo se concentra, entre outras, na ideia de verdades concorrentes, as quais podem se contradizer e continuar verdades. A unidade de sentido, para o Hermetismo não existe:

É possível muitas coisas serem verdadeiras ao mesmo tempo, mesmo que se contradigam. Mas, se os livros falam a verdade, mesmo quando se contradizem, então cada uma de suas palavras deve ser uma alusão, uma alegoria. Estão dizendo algo diferente do que parecem dizer. Cada um deles contém uma mensagem que nenhum deles será capaz de revelar sozinho (ECO, 1993, p. 35).

Portanto, os herméticos não concebiam a unidade de sentido, e tampouco a unidade de obra. Os textos não podem, por definição, fazer sentido sozinhos, mas sempre em relação a outros textos, por meio de contradições, alegorias e alusões, ou seja, tropos. Além disso, o segredo – um espaço vazio impossível de ser preenchido – permeava a leitura, fazendo com que a “verdade” nunca pudesse ser encontrada. O conceito de verdade, para os herméticos, está ligado semanticamente ao de ausência, pois ela nunca está no texto conhecido, mas sim no “outro”.

Todo objeto, seja terrestre ou celeste, esconde um segredo. Toda vez que um segredo é descoberto, refere-se a um outro segredo num movimento progressivo rumo a um segredo final. Entretanto, não

pode haver um segredo final. O segredo último da iniciação hermética é que tudo é segredo (ECO, 1993 p. 38).

Eco, para questionar essa posição, afirma:

A verdade é secreta e nenhum questionamento dos símbolos e enigmas jamais revelará a verdade última, só deslocando o segredo para outro lugar. Se esta é a condição humana, então significa que o mundo é o resultado de um erro (ECO, 1993, p. 41).

O conceito chave para levar a minha leitura adiante passa pelo erro ao qual Eco se refere. Em “A necessidade da desleitura” Bloom sintetiza suas posições acerca da *leitura* e da interpretação. Segundo o teórico norte-americano:

Uma leitura *forte* pode ser definida como aquela que produz outras leituras – como diz Paul de Man, para ser produtiva, ela deve insistir na sua própria exclusividade e completude, e deve negar a sua parcialidade e a sua necessária falsificação. (...) O erro sobre o poema é necessário para o surgimento de um outro poema forte (BLOOM, 1991, p. 107)

Logo, o erro, ou, sendo mais claro quanto ao posicionamento de Eco, a *superinterpretação* é, para Bloom, condição essencial para a formação de grandes leitores e fortes poetas – se é que para Bloom existe diferenciação entre ambos. Até que ponto, contudo, a *superinterpretação* trai a intenção do texto? Em primeiro lugar, Bloom afirma uma posição semelhante à de Eco sobre a interpretação: “arriscarei a tese de que só os poetas menores ou fracos, aqueles que não ameaçam ninguém, podem ser lidos com precisão” (BLOOM, 1991, p. 113). Em *Pós-escrito ao Nome da Rosa* (1983), Eco afirma que as grandes obras literárias são aquelas que facilmente se ressignificam, que não possuem significado unívoco. Portanto, ambos, Bloom e Eco, resgatam a máxima de Heráclito, a qual diz não ser possível se banhar duas vezes no mesmo rio. Represar as águas não é possível quando elas têm vazão poderosa. Apenas críticos ou leitores fracos se contentam em águas calmas. Dado esse ponto em comum entre ambos teóricos, volto à questão sobre a relação entre a *superinterpretação* e a *desleitura*; em segundo lugar, para Bloom a leitura “forte” se agrega à obra: “segundo a leitura forte, ela e o texto são *um*” (BLOOM, 1991, p. 135). O crítico norte-americano, portanto, revisita Borges em *Kafka y sus precursores* (1952), quando este afirma que após Kafka, escritores que antes nada tinham em comum passam a ter – algo *kafkiano*. Para Borges, a obra de Kafka

passou a fazer parte da obra de seus precursores; por fim, Bloom valoriza uma leitura “audaz”:

É preciso ler cada vez mais enérgica e audaciosamente, à medida que percebemos não ser possível escapar à desleitura. Os cabalistas liam e interpretavam com excessiva audácia e extravagância; eles sabiam que o verdadeiro poema é a mente do crítico (...) (BLOOM, 1991, p. 101).

Dadas essas informações sobre as propostas de Bloom, com especial atenção para suas palavras “o verdadeiro poema é a mente do crítico”, podemos responder que a *desleitura* é sim uma forma de *superinterpretação*. Contudo, acrescento que a *superinterpretação* em Bloom difere daquela criticada por Eco. A intervenção da leitura criativa, segundo Bloom, é essencial para a reconfiguração imaginativa da tradição, como também afirmava T.S. Eliot. A grande diferença entre ambos se dá em âmbito pragmático. A leitura, verbalizada por parte de um poeta – seja um crítico ou um poeta propriamente dito – deve configurar um erro, mas deve transformar a linhagem de poemas e escritores. Bloom afirma em *A angústia da influência* que, paradoxalmente, o grande poeta deve cometer um erro acerca de um poema anterior, mas deve ser capaz de criar a ilusão de que foi seu precursor quem cometeu um erro sobre ele, e não o contrário. Um erro sobre um determinado poema, a despeito de ser um erro é sobre *um* determinado poema, e não sobre *outro*. Dessa forma, o respeito devido exigido por Eco sobre quem se está falando permanece.

É óbvio que erro é um tropo para a *desleitura* de Bloom, e pode ter vários significados quando se vai para os poemas propriamente ditos, e esses significados são as razões revisionárias de Bloom. Com receio de não abarcar todos os sentidos possíveis que a palavra “erro” pode conotar, o teórico da angústia buscou ampliar cada vez mais o seu pensamento, agregando disciplinas de toda sorte, tentando alcançar uma totalidade, como os herméticos o faziam. Segundo Eco “(...) assim que se alega a descoberta de um suposto significado, temos certeza de que não é o verdadeiro; o verdadeiro é um outro e assim por diante” (ECO, 1993, p. 46). Harold Bloom falha, assim como todos os outros antes dele, em alcançar a totalidade. Contudo, seu fazer teórico, nessa busca, contribui – assim como o de Eco – para repensarmos o papel do intérprete, das comunidades interpretativas, dos poetas,

dos críticos, sobre os sentidos possíveis de – ou a impossibilidade de encontrar sentido numa – obra literária:

Toda uma escola literária pode se reunir para declarar que tal ou qual leitura é a leitura correta, mas é claro que ela será errada. Será fraca também. Existem desleitura fracas e fortes, assim como existem poemas fracos e fortes, mas não existem leituras corretas, uma vez que ler um texto é necessariamente ler todo um sistema de textos, e o significado está sempre vagando por entre eles (BLOOM, 1991, p. 117).

Concluindo, para Bloom, só será possível uma interpretação correta e acurada se pudermos ter em mãos todo o espaço entre os textos. Por isso não é possível deixar de ler, pois é entre uma leitura e outra que os significados “vagam”. O leitor forte ignora a tirania de Cronos e visita esses espaços mesmo depois de já os ter deixado, e enquanto poeta, o leitor forte permanece lá.

3.2.2 O *modus operandi* bloomiano.

Na prática, *Poesia e repressão* apresenta um modelo padrão de procedimento crítico em todos os seus ensaios. São escolhidos poetas que escreveram a partir do século XVIII – momento chave para a teoria de Bloom – até o Modernismo, todos de língua inglesa, como objeto central de cada um dos nove ensaios críticos do livro. Bloom, então, por meio do seu repertório elege para cada poema analisado um poema precursor, aquele que foi combatido pelo poeta analisado no capítulo. Deste modo, é estabelecido o espaço de ação da desleitura, a passagem de um poema a outro, o assunto escolhido pelo crítico norte-americano como objeto de construção de conhecimento. Segundo Wolfgang Iser, é o próprio espaço de realização da *leitura*: “(...) segue-se que a obra literária não pode ser completamente idêntica ao texto, ou a percepção do texto, mas na verdade deve fazer a meio caminho entre os dois” (ISER, 1974, p. 274). Ou seja, a convergência entre texto e leitor traz a obra literária à existência, mas essa convergência não pode ser precisamente examinada, permanecendo virtual, não podendo ser identificada com a disposição do texto ou com a realidade do leitor. O propósito de Bloom, diante desse cenário, é tornar possível o exame desse espaço virtual entre o texto (poema precursor) e o leitor (poema do efebo), analisando os recursos retóricos dos poemas, desconstruindo o

texto, como um psicanalista desconstrói um sonho para encontrar significados ocultos.

Sem dúvida, as leituras que Bloom realiza em *Poesia e repressão* são orientadas por forte influência desconstrucionista. Segundo um dos colegas desconstrucionistas de Harold Bloom, Hillis Miller, a desconstrução faz uso da análise retórica, etimológica e figurativa para “desmistificar as mistificações” da linguagem literária e filosófica. Longe de reduzir textos a fragmentos desassociados, ela constrói novamente numa forma diferente aquilo que desconstruiu (MILLER, 1979, p. 251). Veremos adiante que os procedimentos descritos por Miller farão parte do expediente bloomiano.

A rigor, portanto, Bloom analisa *leituras*, revela seus procedimentos; para ele, o papel principal do crítico, visto que o poema nada mais é do que a Crítica em verso de um poema predecessor, é realizar uma leitura escrita, mas que não se revela como tal, se escondendo por trás de tropos retóricos. É preciso ficar claro, portanto, que a leitura crítica é desmistificadora de outro tipo de *leitura*: a leitura de um poeta pelo outro. Na verdade, a leitura tenta demonstrar que o poema analisado, na verdade, é uma leitura errada, e ao tentar fazê-lo, por sua vez, o crítico também errará. Vale lembrar, nesse momento, o que diz Umberto Eco sobre essa questão:

O defensor de uma teoria da má interpretação paradoxalmente corre risco de apresentar-se como aquele que, mais do que qualquer outro, acredita que um texto encoraje uma interpretação melhor do que as outras (ECO, 2008, p. 17).

Portanto, por meio da retórica, típico recurso da desconstrução, Bloom defende uma leitura errada, mas de modo algum abre mão de estar certo, crendo que o seu poder de convencimento fará de sua leitura errada uma leitura forte.

O ponto de partida da *leitura* de Bloom, como veremos a seguir, é uma espécie de anomalia lírica. Wolfgang Iser fala sobre preencher os espaços vazios de um texto: “de fato, é somente através de omissões inevitáveis que uma história adquire seu dinamismo” (ISER, 1974, p. 280). Obviamente que Bloom não lida com narrativas, como Iser, mas o princípio de *leitura* para ele é equivalente, com a diferença do leitor bloomiano encarar esse vazio como uma perturbação, tanto no sentido clínico da palavra, quanto no que diz respeito ao efeito gerado no leitor. A lírica pós-iluminista analisada por Bloom é rica nessas anomalias, cheia de *tensões dissonantes* (FRIEDRICH, 1978, p. 16), tal como é demonstrado por Hugo Friedrich

em seu *Estrutura da lírica moderna* (1956), o que se torna um prato cheio para a Crítica antitética de Harold Bloom:

(...) traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento linguístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a *absurdidade*, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico. São, em parte, tensões formais e querem, frequentemente, ser entendidas somente como tais. Entretanto, elas aparecem também nos conteúdos (FRIEDRICH, 1978, p. 16.).

A mesma predominância de elementos de perturbação encontra-se mais comumente em narrativas modernas, como aponta Iser: “com ‘textos tradicionais’ esse processo era mais ou menos inconsciente, mas textos modernos frequentemente exploram-no amiúde deliberadamente” (ISER, 1974, p. 280). Portanto, é possível realizar um paralelo entre a lírica moderna e a ficção moderna quando são observados esses traços de perturbação – no caso da ficção lidamos mais comumente com ausências, enquanto na lírica com distorções.

É essa anomalia inicial que chamará a atenção do crítico para o poema precursor. Aqui, o círculo hermenêutico, como descrito pelo filósofo Hans-Georg Gadamer (1900 - 2002), começa a funcionar. Segundo o alemão, alguém que busca entender um texto está sempre realizando um ato de projeção. Ele projeta diante de si um significado do texto como um todo tão logo um sentido inicial emerge do texto. O significado, então, passa a emergir porque ele está lendo o texto com expectativas específicas acerca de certo significado (GADAMER, 2007). Em Bloom, portanto, a anomalia inicial, a perturbação do poema gerará um significado que nada mais é do que outro poema. O que Gadamer chama de *preconceito* (Vorurteil), para Bloom, será o poema precursor:

Blake inicia com: “*I wander thro’ each charter’d street*” e nós também começamos com “wandering” e “chattering” para definir aquele “I”. Será esse “I” [eu], um profeta semelhante a Ezequiel, ou é alguém cujo papel e função são totalmente diferentes? “*To wander*” [vagar, errar] é não ter destinação ou propósito. Um profeta bíblico pode “vagar” quando é expulso para o deserto, quando sua voz se torna uma voz na imensidão, mas não há de “vagar” quando atravessa a cidade, quando percorre Jerusalém, a cidade de Deus. Lá sua voz inspirada tem sempre propósito e seus pés inspirados sempre uma destinação. Blake sabia disso mais do que nós. Começando por dizer “*I wander*” em Londres – sua Jerusalém, sua cidade de Deus – começa também por dizer: “Não sou Ezequiel, não sou um profeta,

estou receoso demais para ser o profeta que deveria ser, *estou escondido* (BLOOM, 1994, p. 46).

O primeiro ensaio crítico de Bloom trata de dois poemas de Blake e sua relação com os precursores: “London”, tendo como precursor o capítulo 9 de Ezequiel, e “Tyger, Tyger”, tendo como precursor o *Livro de Jó*. Após considerações sobre leituras anteriores – para Bloom, fracas – do poema “London”, leituras predominantemente sociológicas, o crítico norte-americano identifica o primeiro traço da relação do poema com seu precursor. Não apenas isso, como identifica também o esforço de Blake em esconder o seu precursor, o que foi possível por meio da anomalia semântica da palavra “wander”. A conclusão acerca do significado do poema é o primeiro passo antes da desleitura, pois determina que poema gerará o espaço de atuação crítica. Uma vez determinado o poema precursor, é hora de atuar nas partes seguintes do poema, em ordem, de acordo com os movimentos do mapa de desleitura. Nesse sentido, a leitura do crítico deve projetar significados tendo como *preconceito* (Vorurteil), outro poema. É notável como essa escolha dos espaços entre dois textos limita o desenvolvimento do círculo hermenêutico:

O processo que Heidegger descreve é o de que cada revisão do pré-projeto é capaz de projetar diante de si um novo projeto de sentido, de que projetos rivais capazes de emergir lado a lado até que se torna claro qual é a unidade de sentido, de que a interpretação começa com concepções que são substituídas por outras mais adequadas (GADAMER, 2007, p. 722).

A *leitura* bloomiana não abre mão de seu campo de atuação delimitado pela identificação do poema precursor, exceto pela escolha de um novo poema – aqui jaz o funcionamento do círculo hermenêutico tradicional. Em outras palavras, um projeto inicial de desleitura é reformulado, mas de modo algum os passos do procedimento da desleitura em si. Portanto, a flexibilização dos preconceitos só é possível na medida em que textos são substituídos por outros textos. Ao ser vislumbrado, o todo, se visto como um todo não apto a se render ao mapa de desleitura, não pode ser modificado, somente substituído por um novo todo, de acordo com o processo de interpretação hermenêutico, segundo o qual por meio da parte é possível pré-conceber um todo, e a concepção do todo se modifica na medida em que as partes conhecidas se aproximam do todo.

Isso quer dizer que conforme a desleitura prossegue, tendo sido escolhido previamente o poema precursor, as inaplicabilidades do método ao par de textos –

ou ao espaço entre esses textos – devem ser contornadas por meio do poder retórico do crítico, o que fatalmente, pela natureza própria dos textos literários, extremamente difusa e imune a ser apreendida em sua totalidade, perscrutada por um sistema de *leitura* amplo e rígido nas suas premissas, levará a uma leitura errada. Se o crítico acreditar não lograr uma desleitura poderosa, deverá, então, rever o seu projeto inicial de desleitura.

Evidente que os procedimentos até então descritos são pré-textuais, circunscritos em âmbito mental, e somente inferidos por mim tendo como base os ensaios de *Poesia e repressão*. Textualmente, Bloom apresenta convicção apaixonada pelo seu projeto de desleitura: “a relação intertextual aqui entre Ezequiel e Blake é indiscutível, embora aparentemente ninguém a tenha percebido, exceto eu (...)” (BLOOM, 1994, p. 45).

Tendo eleito o todo textualmente, ele segue com o mesmo até o final da análise crítica. Continuando, Bloom, após acusar o distúrbio no vocábulo “wander”, passa a explorar minuciosamente o primeiro verso do poema (*I wander thro' each charter'd street*):

'Charter'd' é tão crucial quanto “wander”. A palavra é mais rica, com múltiplos significados e ironias retóricas neste contexto, muito mais do que a crítica já percebeu. Vejamos as mais relevantes. Há, decerto, uma referência a Londres ter sido originalmente criada como cidade por meio de uma “Carta” [Charter]. Há decerto também uma alusão irônica ao célebre lema político: “os direitos dos ingleses assegurados pela Carta”. Mais sutilmente, como veremos, há uma referência a *escrever*, porque ser expresso numa “Carta” é ser escrito, uma “Carta” é uma concessão por escrito provinda de uma autoridade, um documento estabelecendo um processo de incorporação. Há, além disso, noções comerciais de aluguel e contrato, na verdade de vínculo ou pacto, sempre cruciais num contexto profético. Mais importante, creio, neste poema que gira em torno da marca da salvação ou da destruição, é o significado de que “*to be chartered*” é receber um privilégio especial ou uma determinada imunidade, por meio de um documento escrito. Finalmente, há em “*chartering*” o significado oposto a “*wandering*” – traçar um gráfico ou mapa, a fim de evitar qualquer “*wandering*” [vagar]. As ruas de Londres são “*chartered*”, diz Blake, e acrescenta que o Tâmesis também; podemos supor que, para Blake, “*chartered*” é fundamentalmente negativo em sua ironia, pois seus primeiros esboços demonstram que, nos dois exemplos, a palavra veio substituir *dirty* [sujo] (BLOOM, 1994, p. 46-47).

Aqui, Bloom, se posicionando enquanto um núcleo de apreensão sincrônica do efeito estético do poema, lança mão de conhecimentos e recursos vários para

explorar os múltiplos significados de um único vocábulo do poema. História da Inglaterra, Folclore, Semântica, e mesmo Crítica genética auxiliam o crítico a apreender o primeiro tropo retórico do mapa de influência, a ironia. Segundo Jauss, o que permite tal abordagem é o acúmulo de mudanças e eventos diacrônicos na história da recepção de determinada obra, concentrados num único momento, marcando um corte sincrônico no horizonte de expectativas do leitor:

A mudança histórica da produção literária é apreensível mesmo sem a compilação e apresentação exaustiva de todos os fatos e filiações diacrônicas, bastando para tanto que se leia a mudança diacrônica na continuidade dos acontecimentos a partir do resultado histórico, isto é, que seja descortinada no corte transversal plenamente analisável do sistema literário sincrônico e seja perseguida em novos cortes (JAUSS, 1994, p. 49).

Para Bloom, é iniciativa do crítico literário absorver os repertórios que ampliam o horizonte de expectativas da *leitura*, ou seja, o “resultado histórico” seria a própria posição do crítico literário. Para Bloom, um solipsista, a recepção estética de uma obra por parte do leitor circunstanciado num corte sincrônico está vinculada a um esforço *individual*. Em outras palavras, Bloom aplicando seu modelo de *leitura* pouco se preocupa com filiações a *Comunidades interpretativas* – por mais que às vezes seus meios se assemelhem aos dos desconstrucionistas – ou mesmo qualquer outro tipo de vínculo *coletivo*. O corte sincrônico ao qual Jauss se refere deve se concentrar no leitor individual, que deve acumular os meios – provenientes de uma evolução diacrônica da compreensão do poema – e aplicar um modelo de *leitura* completamente pessoal, no caso de Bloom, o seu mapa de desleitura.

Continuando a analisar o início do poema, segue Bloom:

Blake inicia o poema com uma singular ironia, mais como método do que como uma figura e, caso seja uma figura, antes uma figura de pensamento do que de linguagem. (...) Na dialética inicial de presença e ausência, precisamente o que está ausente é um direcionamento ou propósito profético; o que está presente são “mapeamentos” [*chartering*] e “marcas” [*marks*]. A reação-formativa de defesa de Blake ao chamado que não pode responder é tornar-se errante, é notar passivamente mais do que marcar, com os *taws* do bem e do mal, da vida e da morte (BLOOM, 1994, p. 50).

No capítulo 9 de Ezequiel, o profeta sonha com o massacre dos habitantes de Jerusalém pelos anjos – homens vestidos de linho com armas assassinas – enviados por Deus, enquanto alguns habitantes são marcados com a letra hebraica

taw, a qual significa “viverás”, de modo que sejam reconhecidos pelos ceifadores como aqueles que devem ser salvos. Em “London”, o eu-lírico vaga pelas ruas de Londres presenciando diversas cenas angustiantes e percebe marcas em cada rosto, de fraqueza e de desespero (*Marks of weakness, marks of owe*). A relação temática entre os poemas, ao menos agora, exposta pelo crítico norte-americano, é evidente, mas Bloom não se satisfaz com a “presença”, buscando nas entranhas das palavras, significados ocultos que remetam a distorções entre os poemas. O mais importante é demonstrar que a relação entre um poema e outro não é de sinonímia ou paráfrase. Talvez esse seja o motivo de Bloom afirmar que a ironia, enquanto figura inicial, é um tropo retórico de pensamento, e não de linguagem. O professor de Yale, na passagem, busca demonstrar como se dá o desvio de William Blake, no princípio de seu poema “London”, em relação ao capítulo 9 de Ezequiel.

Em Blake, a condição profética mesma, a qual faz parte da própria ontologia do ato do discurso bíblico, por o livro de Ezequiel ser um dos livros proféticos maiores do Antigo Testamento – juntamente com Isaías, Jeremias e Daniel – é *escondida*, ocultada pela presença e ausência de outros elementos, além da tentativa de anular a própria condição profética pelos sentidos obscuros do verbo *wander*. Enquanto Ezequiel, em seu sonho durante o exílio judaico na Babilônia, caminhando por Jerusalém e avistando as marcas discriminatórias daqueles que morreriam e viveriam – um ato que em si, dada a circunstância do ato profético, determina quem vive e quem morre – William Blake, enquanto profeta, nada mais faz do que observar passivamente as chagas de Londres, passividade que automaticamente anula a função profética.

Bloom continua sua leitura, elegendo o próximo fragmento (*A mark in every face I meet, marks of weakness, marks of woe*) para falar sobre o próximo tropo retórico, a sinédoque: “a sinédoque do rosto humano universal representa o voltar-se de Blake contra si mesmo, já que ele também é fraco e pesaroso e não como deveria ser: um profeta semelhante a Ezequiel” (BLOOM, 1994, p. 50). Na dialética bloomiana, um movimento poético ou *razão revisionária* é sempre compensada pela seguinte, no processo que ele chama de “dialética do revisionismo”. Assim, diante da fraqueza profética expressada pelas primeiras palavras do poema, uma compensação psíquica dessa fraqueza toma a forma da sinédoque, tropo que estabelece uma relação do todo com a parte e vice-versa. Para Bloom, na

passagem analisada, Blake, diante da sua impotência e passividade, anula a existência ao seu redor por meio da inapreensão das individualidades, conforme utiliza o determinante “every” (cada), o qual é, de fato, indeterminante, pois remete a uma totalidade da qual todos e cada um fazem parte – uma palavra sinedóquica por excelência. Deste modo, o eu-poético, até então passivo, sendo o único com identidade, se torna o centro gravitacional do texto, assim como ocorre com profetas em textos proféticos, mas, no caso de Blake, de maneira negativa.

Retomando a questão metodológica na Crítica de Bloom, vale recuperar uma distinção feita por Umberto Eco entre interpretação semântica e interpretação crítica (ECO, 2008, p. 12). O círculo hermenêutico tradicional dita que a interpretação alcançada pelo processo é semântica, ou seja, conforme nos dispomos a ler um texto de determinada maneira e encontramos obstáculos a um sentido pré-concebido, reconfiguramos a cadeia de sentidos de acordo com os obstáculos propostos. No caso da *leitura* de Harold Bloom, o círculo dita uma interpretação crítica. Isso quer dizer que em vez de chegar em termos com o sentido do poema, o qual é o poema precursor, o crítico deve investigar os meios pelos quais o novo poeta desleu o anterior. A própria noção de círculo é perdida de vista ao considerarmos a abordagem bloomiana no que diz respeito ao que Eco chama de interpretação semântica. Isso porque a eleição de um poema precursor não é um processo de reconfiguração dos *preconceitos* por parte do leitor, que faz com que o crítico jogue nova luz sobre o texto analisado fazendo uso do texto precursor em seu horizonte. O texto precursor é justaposto ao texto analisado, ambos então emanando sentidos em conjunção em direção às expectativas do leitor, num processo que, diferentemente da noção de círculo hermenêutico, não permite a reconfiguração total dos *preconceitos* do crítico de modo a se adaptar aos significados que estão sendo produzidos pelos textos, mas, sim, num processo de tensionamento e distorção dos próprios textos de modo que consigam se conectar um com o outro pelos canais permitidos pelo crítico, ou seja, pelas possibilidades do mapa de desleitura. Essa conexão gerará significados e distorções de significados dos textos em relação uns com os outros. Se há um círculo hermenêutico cuja tensão venha a ser dissipada, ele só existe na medida em que se fecha com a reafirmação ou, no máximo, com a reelaboração dos métodos de *leitura* do próprio crítico.

Como vimos acima, Bloom, em primeira instância elege um poema precursor, o qual será o significado, ou portará o significado do poema em questão – o poema analisado. A seguir, ele lança mão dos recursos, técnicas, conhecimentos e informações das mais variadas – desde Etimologia até História Cultural – para *disseminar* todas as possibilidades de interpretação possíveis nos versos, ou mesmo nas próprias palavras. Com acesso a uma gama extremamente ampla de significados, que podem ou não remeter à história da recepção do texto – a qual a Crítica desconstrucionista deseja alcançar sem a pesquisa histórica – Bloom pode então mapear os significados pelo seu método individual. Ao fazê-lo, o professor de Yale fatalmente encontrará os elementos que procura para corroborar o seu mapa, o seu método de *leitura*, mas pode encontrar barreiras que impedem a sua abordagem. Daí deve haver a reelaboração da moldura do mapa, para que o poema como um todo lhe sirva. A questão diz muito mais respeito à performance crítica do que a interpretação propriamente dita, ou, à interpretação crítica, e não semântica. O interesse de Bloom no efeito gerado pelo poeta novo é quase nulo em suas análises, tornando-se importante na medida em que o poeta novo se torna o precursor, e o efeito de sua obra afeta o novo poeta da vez. Mesmo assim, a forma como Bloom se comporta em suas análises revela muito do que ele pensa sobre o processo da *leitura*.

Em primeiro lugar, para Bloom, o leitor age sobre o texto mais do que o texto sobre ele. O que Gadamer chama de *fusão dos horizontes* (Horizontverschmelzung) ocorre de maneira desequilibrada na Crítica de Harold Bloom, principalmente devido a suas convicções psicanalíticas. A subjetividade do leitor é um motor implacável, e mesmo as concessões que o sujeito faz em relação ao horizonte textual deve necessariamente passar pelo crivo e elaboração crítica. Obviamente que em Crítica Literária esse é um processo natural, afinal de contas, é o crítico que expõe por escrito os horizontes do texto. Entretanto, no caso da Crítica de Harold Bloom, esse processo nunca é inocente ou inconsciente. É a autoconsciência do crítico enquanto revelador do universo estético sincrônico e diacrônico do texto que marca sobremaneira a peculiaridade de Harold Bloom enquanto leitor.

Em segundo lugar, o sentido do texto é condição *a priori* para a interpretação, ao menos a interpretação nos termos de Bloom. Isso é realmente *sui generis*, pois, a rigor, os sentidos dos textos surgem após a interpretação. Aparentemente um

absurdo, contudo, o processo é semelhante a qualquer comparativismo, pois o sentido, para Bloom, é outro poema. Em outras palavras, não é desonesto porque a escolha do poema precursor passa pelos processos mentais da descoberta, a qual é só textualmente elaborada. Quando Bloom escolhe Ezequiel como poema precursor de “London”, o faz após uma investigação e, do ponto de vista textual, a investigação é apresentada *a posteriori* da escolha.

Por fim, o leitor é ao mesmo tempo um investigador – algo absolutamente comum em muitas concepções de *leitura* – e um retórico. Podemos comparar o leitor de Bloom com um típico detetive de romances policiais, mas deslocado para um ambiente real. O detetive ao mesmo tempo em que analisa e interpreta as pistas, em determinado momento, não se sabe quando exatamente, reconhece o seu objeto, o perpetrador do crime. Do mesmo modo, em determinado momento, o leitor ganha consciência do que a obra esconde. Ao fim, o detetive tem a função de reagrupar suas pistas e apresentá-las sempre tendo em mente o propósito de expor o criminoso, um expediente comum em muitas narrativas policiais. Deslocado para um ambiente real, o detetive de romance policial pode muito bem falhar. É deveras desanimador descobrir que a *desleitura*, um método tido por muitos comentadores como inovador e absolutamente idiossincrático, seja simplesmente o velho caminho do leitor investigador. De fato, acredito que não seja somente isso.

É na fuga da analogia com o leitor investigador que Harold Bloom resvalará naquilo que Eco chama de superinterpretação. Isso porque o romance policial tradicional pertence a uma esfera da narrativa racional, num ideal clássico de correspondência da língua com a realidade, em que as pistas oferecidas pela performance linguística do romancista é evidência do crime equivalente às evidências reais de um crime real, ou seja, por exemplo, uma impressão digital para o detetive é o equivalente à descrição de uma impressão digital para o leitor. Na interpretação, segundo Harold Bloom, o processo de descoberta – ou de descoberta errônea – é o momento *sublime*. O conceito de “sublime”, explorado por muitos poetas e filósofos, como Longino, Edmund Burke, Immanuel Kant e Samuel Taylor Coleridge, é recuperado por Harold Bloom em sua teoria. O processo de descoberta e revelação é o sublime bloomiano. Como aponta Sylvester, para Kant (2009) o sublime é o que não pode ser apresentado de maneira bem-sucedida, enquanto para Bloom, o sublime é o momento em que o poeta reprime o seu precursor.

(SYLVESTER, 2007, p. 129). Assim, a *leitura* nada mais seria do que a busca do sublime.

O sublime, segundo Bloom, se relaciona com a repetição e citação. Bloom afirma que o sublime em poesia é produzido através da citação (BLOOM, 1982, p. 229) – uma citação reprimida. Ao tentar reprimir a citação de um precursor, o poeta deixa traços que acabam levando-o ao precursor. “Ironicamente, então, o sublime é tudo o supremamente grande e colossal, mas é também aquilo que não pode ser apresentado” (SYLVESTER, 2007, p. 123). No que diz respeito à ação sobre os leitores, o poema deve “(...) superar a memória deixada por escritos anteriores; deve fazer o leitor esquecer que ele ou ela ouviram aquele discurso anteriormente” (SYLVESTER, 2007, p. 128).

O sublime é um processo dialético de tensão mimética, em que é inaceitável o conceito clássico de representação por meio da linguagem. Contudo, diferentemente do sublime romântico, a linguagem não se apresenta como um instrumento absolutamente incapaz de representar o gênio poético e as angústias da existência. Para Bloom, a própria poesia é essa angústia representada. Portanto, o sublime é o conflito entre uma consideração romântica sobre a linguagem, impotente diante da realidade, e uma concepção barroca, segundo a qual a linguagem transcende a realidade, superando-a. Essa dialética ocorrerá nos próximos movimentos do poema, os quais serão marcantes para uma diferenciação de leitores para Harold Bloom. Isso porque são os próximos movimentos da desleitura que permitirão ao leitor deixar de ser um leitor investigador, ou leitor fraco, e passar a ser um leitor forte:

A litania do “*every*” torna-se uma estranha reificação metonímica, uma regressão levando todos os homens de volta ao estado infantil, e é também um isolamento, pois este “*every*” separa mais do que une as pessoas (BLOOM, 1994, p. 50).

A litania à qual Bloom se refere é um paralelismo no início dos três primeiros versos do segundo quarteto de “London”: “In every cry of every Man,/ In every Infants cry of fear/ In every voice: in every ban/ The mind-forg’d manacles I hear”¹⁴⁹ (BLAKE, 1966, p. 216). Continuando, Bloom afirma:

¹⁴⁹ “Em cada grito de cada Homem,/No grito de terror de cada Criança/ Em cada voz, em cada imprecação/ Ouço as algemas forjadas pela mente.” Tradução de Cillu Maia, no volume *Poesia e repressão* da Imago, p. 282.

“*Every Man*” [cada homem] inclui o londrino William Blake, cuja voz deve também revelar o retinir das correntes forjadas pela mente, mente essa que pertence a todos os homens, incluindo de novo o próprio William Blake. O grito de medo da criança é inteiramente natural, pois um bebê é desprovido de voz exceto no medo e na fome – para ele uma forma de medo. Quando a palavra crucial “*voice*” [voz] entra no poema, é colocada numa série metonímica redutiva, ao lado de “*cry of fear*” e “*ban*”, com terror e maldição, medo e ameaça de medo (BLOOM, 1994, p. 50-51).

A retomada do vocábulo “*every*” por parte de Blake, portanto, para Bloom, arrasta o próprio poeta para a sua visão. O centro gravitacional obtido pelo movimento de *substituição* é perdido, pois a imagem de *plenitude*, antes obtida pela completa anulação da subjetividade alheia, é limitada pelo *vazio* de fazer parte dessa visão profética impessoal. A reificação torna o sujeito da visão um objeto dela, e a regressão freudiana é apresentada no poema pelo segundo verso, quando se ouve o choro de uma criança, estabelecendo-se uma relação de contiguidade entre Blake e os sujeitos de sua visão – segundo Bloom, um londrino em Londres – faz com que o próprio poeta compartilhe atributos com uma criança. Na verdade, o próprio mar de ruídos e sons que são ouvidos geram, para Bloom, uma série metonímica, pois todas elas estariam representando uma voz poética que urge por ser proferida. Conquanto Blake tenha reprimido sua função profética, ele permanece um leitor de vozes proféticas, que pela transição sublime, ou seja, pela elaboração linguística de algo que necessariamente não pode ser compreendido em termos linguísticos – gritos, imprecações, choros etc. – logra alcançar a representação da angústia que não pode ser representada. Em outras palavras, Blake enquanto leitor reelaborará em seus próprios termos as profecias que para ele são incompreensíveis – sendo ele um profeta falho, portanto um desleitor – ao mesmo tempo omitindo aquilo que foi dito, num processo de esvaziamento semântico, e substituindo, em seguida, pelo sublime, um ato de afirmação de sua própria compreensão das visões proféticas com as quais ele próprio se envolve chamado por Bloom de “*contra-sublime*”, ou *demonização*, um processo em que uma entidade confundida com o próprio poeta substituirá o poeta anterior. A própria palavra grega *daemon*, que é a raiz do termo bloomiano, significa uma entidade espiritual, uma

espécie de figura transitória entre o real e o imaginário, o que jaz entre o mortal e o divino¹⁵⁰.

A *demonização* é a tentativa fracassada de estar entre as esferas do real e do divino, fracassada porque o poeta exagerará na tentativa de suprimir o estado anterior de regressão:

O pregão dos limpadores de chaminés, nos dois poemas de Blake dedicados a eles, é “*Weep, weep*” [chora, chora], devido à pronúncia “*cockney*” das crianças, que omitem o “s” inicial quando apregoam seu trabalho com um sonoro “*sweep, sweep*” [limpa, limpa]. O grito de lamento ajuda a enegrecer a Igreja em perpétuo obscurecimento, possivelmente envolvendo-a numa mortalha que é a marca do *taw* em tinta negra, concedendo-lhe uma vantagem sobre o palácio real, que recebe o *taw* sangrento da destruição (BLOOM, 1994, p. 51).

Aqui, Bloom estabelece a relação – perceba que não necessariamente linguística – de “London” com o capítulo 9 de Ezequiel. Enquanto em Ezequiel uns são marcados com a marca da morte e outros com a marca da vida, para Bloom, Blake elege a igreja como local da salvação, e o palácio como local da destruição, visto que na estrofe analisada, o terceiro quarteto do poema, sangue corre nas paredes do palácio, enquanto as paredes da igreja são subjugadas por uma mortalha que a esconde: “I hear/ How the Chimney-sweeper’s cry/ Every black’ning Church appals,/ And the hapless Soldier’s sigh,/ Runs in blood down Palace walls”¹⁵¹ (BLAKE, 1966, p. 216). O que, contudo, leva à relação entre os poemas ao contra-sublime, que é a sinestesia presente no poema:

E quanto à sinestesia usada por Blake? Como, mesmo na representação sublime, pode-se *ouvir* uma Igreja sendo envolvida num pano mortuário e como se pode ouvir um lamento escorrer em sangue pelas paredes do palácio? Creio que a resposta é dada no nosso mapa de desleitura. O que Blake está reprimindo na sua hipérbole de ouvir/ver é o poder visionário do *nabi*, o profeta hebreu, e a voz recalcada escorrendo pelas paredes repressoras do palácio representa não só o lamento *infeliz* do soldado, mas o pesaroso lamento do profeta que reprimiu a voz grandiosa dentro de si (BLOOM, 1994, p. 51).

Portanto, o exagero é obtido por meio das sinestesias presentes no poema, já que o poeta “ouve” matizes e outros elementos visuais. A capacidade auditiva do

¹⁵⁰ Cf. *O banquete* de Platão.

¹⁵¹ “Escuto/ Como o grito dos limpadores de chaminé/ Apavora cada Igreja enegrecida,/ E como o gemido do infeliz Soldado/ Escorre sangrento pelos muros do Palácio.” Tradução de Cillu Maia, no volume *Poesia e repressão* da Imago, p. 282.

poeta é exagerada e inexplicável – o que revela algo sobre a sinestesia, sendo ela uma figura de linguagem sublime por natureza. Como um leitor pode decifrar essa visão poética do profeta Blake? Não pode. No que diz respeito à *leitura*, essa passagem da regressão metonímica, ou *kenosis*, para o contra-sublime, ou *demonização*, é uma demanda exagerada do poeta novo, Blake, neste caso, por um leitor inexistente em termos de uma leitura puramente linguística. A representação é daemônica, o leitor, do ponto de vista semântico, só percebe fantasmas. Temos, assim, a contrapartida do primeiro movimento dialético da desleitura bloomiana, segundo o qual o leitor é um desvendador de enigmas – o que o poeta novo está escondendo? No segundo movimento, o contra-sublime do novo poeta, buscará, diante de um total esvaziamento poético diante de uma ocultação fracassada do precursor, reelaborar toda a performance lírica em versos extremamente *unheimlich*. Seria o momento de maior tensão entre significantes e significados no poema, em que a elaboração linguística apresenta formas inusitadas, normalmente insubordinadas à exegese. O leitor, diante desse cenário, só poderá reelaborar mentalmente a sua leitura por meio de um novo *contra-sublime*, pois, supõe-se que, por definição, o sublime não possa ser explanado. Os verbos que remetem à sonoridade na estrofe, “weep” – o qual, na verdade não existe no poema, mas foi encontrado por Bloom por meio de típica estratégia desconstrucionista, nesse caso lançando mão das possíveis variantes do vocábulo em contexto de oralidade – “cry”, “sigh”, são, para Bloom, tropos para a repressão da voz profética, a qual ocorre também pela sinestesia. No fundo, todas essas manifestações sonoras inauditas, a despeito do poeta iniciar a estrofe por “I hear”, refletem um estado de impossibilidade de performance verbal por parte do poeta, o qual, como foi demonstrado na estrofe anterior, se torna parte do todo de sua visão. A repressão dos sons é também do poeta, como expresso por Bloom.

O uso de imagens também é característico da razão revisionária *demonização*. O sangue que escorre pelas paredes, em sua trajetória vertical, gera uma visualização que parte do elevado em direção ao profundo, do alto ao baixo, movimento típico dos tropos hipérbole, o qual tende para o alto em seus exageros, e lítotes, que, por sua vez tende para o baixo. A visão expressa por Blake em sua sinestesia é uma visão que parte das chaminés ao abismo ao qual o sangue escorrendo se direciona. É possível notar como, nesse segundo momento da

dialética do revisionismo bloomiano, as imagens poéticas também são absolutamente estranhas, não somente pela própria unfamiliaridade do poema, mas também pela tensão criada entre o poema e o mapa de desleitura.

Chegando finalmente ao último dos quatro quartetos de “London”, Bloom aplica o movimento revisionário final de seu mapa:

Aqui o perspectivismo interior/exterior nos apresenta Blake como uma voz contida, vagando à meia-noite pelas ruas e, através desse labirinto, alcançando um outro ouvir/ver sinestésico: *o modo como* uma outro praga ou maldição ou fato natural (menstruação)¹⁵² explode ou se espalha num outro fato natural, a falta de lágrimas de um recém-nascido. Para Blake, todo fato natural é igual a outro fato natural. A metalepse que introjeta o futuro vê infundáveis pragas viajando em cada carro nupcial, arruinando a vida, trazendo a morte, como se todo casamento carregasse o *taw* da destruição (BLOOM, 1994, p. 52).

A análise de Bloom se refere aos seguintes versos: “But most thro’ midnight streets I hear/ How the youthful Harlots curse/Blasts the new-born Infant’s tear/ And blights with plagues the Marriage hearse”¹⁵³ (BLAKE, 1966, p. 216). As duas razões revisionárias da teoria da influência são identificadas por Bloom por meio dos jogos de imagens do poema. No caso da *Askesis*, as imagens são de interioridade e exterioridade, e para Bloom elas se apresentam pela perspectiva do eu-poético enquanto, nas ruas, descreve fatos que ocorrem em ambientes privados. Na dialética do revisionismo, é absolutamente limitante até o penúltimo verso, pois apresenta uma metáfora – a da maldição da prostituta – carregando a sublimação que impossibilita uma total análise de seu significado enquanto maldição. Afinal, que maldição é essa que afeta as lágrimas de um bebê? A limitação será resolvida no último verso, quando teremos imagens de anterioridade e posterioridade que caracterizam a razão revisionária *Apophrades*.

A metalepse, à qual Bloom se refere, é o acúmulo de tropos retóricos, marcando o fim de seu mapa de desleitura. Esse tropo é evidente ao fim de “London”. A metáfora do casamento associada à metáfora do rabeção geram as imagens de anterioridade e posteridade. Um evento cuja conotação envolve um

¹⁵² Bloom fala em menstruação pela ambiguidade da palavra “curse”, a qual, se referindo a mulheres, em língua inglesa, pode ter essa conotação.

¹⁵³ “Mas à meia-noite ouço pelas ruas/ A maldição das jovens Prostitutas/ Secando a lágrima dos recém-nascidos/ Empestando com pragas o carro fúnebre das Bodas.” Tradução de Cillu Maia, no volume *Poesia e repressão* da Imago, p. 282.

começo – o casamento – está ligado por meio da presença do carro fúnebre a um evento cuja conotação envolve o fim – exéquias. Para Bloom, Blake deslê o capítulo 9 de Ezequiel de maneira forte por meio desse verso final. Em Ezequiel, por meio da visão profética temos um fim concebido e possível, enquanto em Blake temos o fim lastimoso, repleto de pragas e terrores capturado e introjetado no presente, numa visão dúbia expressa pelo poeta londrino. Concluindo a análise dos versos, Bloom afirma:

Se a Velha Inglaterra está morta, então todos os matrimônios são funerais. Um grito que tece uma mortalha é como a marca do *taw*, a maldição determinando fraqueza e pesar. O poema de Blake não é um protesto, um clamor profético, uma visão do Juízo Final. É a autocondenação de um revisionário, o desespero de um Jonas ao saber que não é um Ezequiel. Estamos lendo equivocadamente o poema de Blake quando o consideramos uma profecia, uma expressão de solidariedade para com os miseráveis de Londres, porque canonizamos o poema e não se pode ler um poema canônico como um texto tão negativo e autodestrutivo (BLOOM, 1994, p. 52).

Jonas é o profeta do Antigo Testamento que, por recusar-se a profetizar sobre a ira de Deus contra Nínive, é vítima do ser marinho que o engole. Apesar de eventualmente Jonas revelar aos assírios a profecia divina, sua relutância faz da figura do profeta uma chave de interpretação do poema “London” de Blake, embora textualmente, para Bloom, a desleitura realizada é do profeta Ezequiel, quem não hesita como Jonas. A expressão do texto de sua própria incapacidade em ser uma profecia é a leitura mais acurada do poema, em detrimento das leituras que o consideram propriamente uma profecia. Deste modo, o poema, apesar de ser forte, não pode superar Ezequiel numa disputa direta.

Na teoria da angústia da influência de Harold Bloom, os poetas devem obter, por meio de um combate psíquico, a prioridade em relação aos poetas precursores. Para Bloom, na busca inconsciente do texto em tornar-se uma profecia maior que a de Ezequiel, ele falha. Contudo, o poema não deixa de ser *forte*, o que, para Bloom, é condição necessária para que uma análise como a que ele empreendeu seja possível. Poetas fracos estarão sujeitos a análises de fontes ou a um comparativismo simplório. Somente os poetas fortes podem empreender as armas demonstradas por Bloom, em seu mapa de desleitura, para sobrepujar os seus precursores. Isso, pelo menos, de acordo com o próprio Bloom. O que faz Bloom louvar o momento intermediário do poema:

Neste poema e em outros, as complexidades do tom de Blake são sinistras, *unheimlich*, e assim como Nietzsche, Blake é uma espécie de parodista da história mundial. Há um elemento grotesco em “London”, e o que consideramos como hipérbole sublime é, na verdade, a inversão da litotes, a figura retórica característica da representação grotesca (Ibid., p. 53).

Ao fim, somente quando a metalepse é a figura retórica mais forte no poema é que ele pode ser considerado um poema vencedor.

Em *Poesia e repressão* Bloom levará a cabo em todas as suas análises o mesmo percurso invariavelmente. Extremamente *sui generis* e difíceis de apreender, suas leituras, contudo, revelam muito sobre suas concepções de literatura: em primeiro lugar, os poemas “fracos” não são relevantes para a história literária. Nesta fase de Bloom, ele não elabora critérios para diferenciar o que venha a ser um poema forte de um fraco, exceto se considerarmos as suas escolhas como determinantes. Como afirma Gilbert:

Através de toda a fase do mapa de Bloom havia pouco espaço para o tipo de sutis distinções avaliativas nas quais ele normalmente se sobressai; sua suposição básica parece ser a de que se um poema é bom servirá ao mapa, com o implícito corolário de que se um poema não servir, ele não deve ser bom (GILBERT, op. cit., p. 43).

No que diz respeito ao texto e sua relação com a realidade, do mesmo modo, Bloom se posiciona implicitamente. O texto, como visto acima, não interfere ou se relaciona com a realidade. Para Bloom, Blake lança mão de visões de sua realidade para problematizar a sua própria capacidade de escrever textos. Questões passíveis de serem exploradas por um viés, por exemplo, sociológico, como a dos tipos sociais apresentados por Blake, ou a natureza de instituições como a Igreja, são ignoradas, ou relegadas a sociologismos. O poema trataria tão somente de seu estatuto enquanto texto. A realidade vista de maneira textualizada e a autocondenação do poema enquanto texto são dos mais comuns expedientes do desconstrucionismo.

No que diz respeito à *leitura*, a metodologia de Bloom demonstra diferenças fundamentais entre suas concepções implícitas acerca da *leitura* e aquilo que é elaborado teoricamente em sua formulação da tetralogia da influência.

Poetas pós iluministas escrevendo para suprimir, em sua poesia, sua história enquanto leitores, a qual, se compatível com a de seu leitor – encontrando assim um

leitor tão forte quanto ele pensa ser – incorrerão em fracasso se não souberem ocultar a compatibilidade de repertórios. Podemos dizer que mais do que uma briga entre grandes escritores, temos uma briga de grandes leitores – o poeta efebo e seu leitor ideal. Dessa forma, se evocarmos o romance familiar de Freud, a musa, a mãe, a literatura, não é a obsessão do novo escritor, mas sim o pai. Segundo esta linha de raciocínio, o pai é buscado e ao mesmo tempo escondido pelo poeta novo, ou efebo, de seu irmão – nesta analogia, mais novo – com potencial de tomar-lhe o pai. A musa, a literatura é a matriarca dessa família, mas não o pivô do conflito. É ela que possibilita a não dissolução total da família, enquanto um sistema. A literatura é aquilo que mantém a humanidade unida na grande guerra da imaginação. O trabalho do novo escritor nessa guerra é existir eternamente sem dar a entender que está combatendo, perpetuando a relação com sua mãe, sempre mediada pela relação com seu pai, mas negando ou escondendo essa mediação, o que transmite o efeito de eterno estado de paz. Diante desse quadro, o leitor busca entender como a relação do novo poeta com a literatura pode se dar tão tranquilamente, sem intermediários. O bom leitor, ou leitor forte, descobre e descreve os intermediários, assim como a relação deles com o novo escritor.

3.3 Como e por que ler

Publicado no Brasil pela editora Objetiva, com tradução de José Roberto O’Shea, *Como e por que ler* é um livro que carrega muitas diferenças fundamentais em relação aos dois estudados anteriormente. Em primeiro lugar, o livro escapa do âmbito da lírica, tratando também de romances, contos e peças de teatro; segundo, as análises não se concentram apenas em literatura do Romantismo inglês ou que tenha sido influenciada pelo movimento, mas aborda um grupo de autores mais abrangente, incluindo romancistas contemporâneos; por fim, o público do livro não é acadêmico, não existe uma preocupação de Harold Bloom em ganhar espaço dentro da Universidade, em modificar alguma tendência crítica em ambientes de ensino. Bloom busca aquilo que Virginia Woolf chamou de “leitor comum”, não deixando de mencionar a premissa da escritora inglesa como mote para *Como e por que ler*.

Virginia Woolf, no ensaio “Como ler um livro?”, que encerra o estudo *O Segundo Leitor Comum*, indaga, com muita graça: ‘Na verdade, o

único conselho que se pode dar a alguém com respeito à leitura é não aceitar conselho algum'. No entanto, no mesmo ensaio, ela apresenta uma série de preceitos que visam a garantir a liberdade do leitor, e que culminam na pergunta: 'Onde começar?'. Para chegar ao máximo do prazer da leitura, 'não devemos desperdiçar nossas forças, lendo de modo errático e desavisado'. Portanto, enquanto não amadurecermos como leitores, algum aconselhamento sobre leitura pode ser-nos útil, talvez, até mesmo essencial (BLOOM, 2011, p. 15-16).

O foco, portanto, no início da formação de leitores figura nas pretensões de Bloom. Olhando para fora da Universidade, ele quer cativar aquelas pessoas que são potenciais leitores de grande literatura, mas não sabem exatamente como começar sua vida enquanto tais, e que, para Bloom, começando a ler literatura de má qualidade, poderiam simplesmente não encontrar a razão certa para ler.

Portanto, *Como e por que ler*, apesar do título fazer parecer que o livro é uma espécie de manual, não é nada mais do que um volume de Crítica apreciativa, em que as seleções de escritores aliada aos comentários que Harold Bloom faz seriam, por conta própria, o “porquê” e o “como”. Em outras palavras, deve-se ler a partir de uma seleção de escritores adequada – a seleção que Bloom faz – pelos motivos explicitados por Bloom conforme realiza suas leituras. Assim, para o professor de Yale, o leitor comum muitas vezes estará sozinho, pois por definição o ato de ler é solitário: “se tivermos sorte, encontraremos um professor que nos oriente, mas, em última análise, vemo-nos sós, seguindo nosso caminho sem mediadores” (BLOOM, 2001, p. 15), todavia, ele quer ser o professor que orienta esse leitor solitário, nunca deixando de ressaltar a importância do contato com a literatura desvinculado de obrigações pedagógicas: “considero aqui a leitura como hábito pessoal, e não como prática educativa” (Ibid., p.17)

Outro aspecto prático da leitura que Bloom valoriza é a proximidade do texto com aquele que o lê. Para o professor de Yale, o leitor deve estar em contato íntimo com o texto no momento da leitura e ninguém melhor que Shakespeare, o escritor mais universal de todos, para ter a capacidade de estabelecer esse contato íntimo com qualquer leitor:

(...) antes de mais nada, busquemos Shakespeare, e deixemo-nos por ele ser encontrados. Para que *Rei Lear* nos “encontre” é preciso refletir e avaliar até que ponto a natureza da peça é como a nossa, até que ponto a peça nos diz respeito. Não considero tal posicionamento idealista, mas pragmático. Fazer uso da tragédia, basicamente, como uma denúncia do patriarcado é trair interesses

cruciais, especialmente no caso de jovens leitoras, afirmação que parece bem mais irônica do que de fato o é. Shakespeare, mais do que Sófocles, é a autoridade máxima no que concerne ao conflito de gerações, e, com mais autoridade do que qualquer outro autor, fala das diferenças entre homem e mulher. Se nos mantivermos abertos a uma leitura plena de *Rei Lear*, compreenderemos melhor as origens do que julgamos ser o patriarcado (Ibid., p. 18).

Nesta citação, já é possível perceber dois dos movimentos principais que caracterizaram a metodologia de Bloom nas apreciações que ele realizará dos escritores: um apelo à universalidade da obra e a tentativa de impugnar a tese que algum crítico dos Estudos Culturais defendeu acerca do autor estudado. No caso de *Rei Lear*, de passagem, Bloom afirma que a universalidade da peça está na questão do conflito de gerações e das diferenças entre o homem e a mulher, e que diante dessas temáticas, discussões acerca da defesa do patriarcado em Shakespeare estariam em segundo plano. O professor norte-americano não nomeia seus adversários, mas está evidentemente se referindo à leitura feita por Kathleen Mcluskie de *Rei Lear*, segundo a qual a peça só se mantém de pé do ponto de vista trágico se levar em conta os elementos misóginos de sua trama – assim o caos do mundo shakespeariano, necessário para a tragédia, ocorreria em decorrência da perversidade feminina¹⁵⁴. Em muitos casos, não é possível saber exatamente contra quem Harold Bloom está se manifestando, muito em virtude de sua aversão por notas e referências. Assim, o leitor só sabe contra que opinião se rebelar, não necessariamente o emissor de tal opinião.

Podemos perceber esse estilo interdiscursivo de Bloom também quanto à sua crítica às premissas dos Estudos Culturais – normalmente ligada à função do *intelectual orgânico*, de Gramsci, mencionada no primeiro capítulo:

Sem dúvida, o prazer da leitura é pessoal, não social. Não se consegue melhorar — diretamente — as condições de vida de alguém apenas tornando-o um leitor mais competente. Sou cético com relação à expectativa tradicional de que o bem-estar social possa ser promovido a partir do aumento da capacidade de imaginação das pessoas, e desconfio de qualquer argumentação que associe o prazer da leitura solitária ao bem público (Ibid., p. 18).

Nesse sentido, no prólogo de *Como e por que ler*, Bloom elege cinco princípios para que a leitura seja “reparada”, a saber: “livrar a mente da presunção”,

¹⁵⁴ Cf. “The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare: *King Lear* and *Measure for Measure*”. In: *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. 2. Ed. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

o que significa abolir todo o vocabulário profissional, composto de chavões, de modo a auxiliar os iniciados; “não tentar melhorar o caráter do vizinho (...) com o que lemos”, pois, segundo o crítico norte-americano, temos diante de nós uma tarefa já complicada o suficiente, que é o autoaperfeiçoamento, sendo qualquer tipo de ativismo somente ocupação de tempo que poderia ser utilizado para a leitura; “não devemos recear o fato de nosso crescimento como leitores parecer por demais autocentrado (...)” (Ibid., p. 20), pois o resultado do esforço genuíno diante das grandes obras literárias é a possibilidade de “portar uma luz” que representa o gosto da humanidade, a qual pode ser demonstrada para as outras pessoas; “para ler bem é preciso ser inventor”, princípio por meio do qual Bloom pode timidamente resgatar um pouco de sua tradição teórica; e, finalmente, “resgatar a ironia”, o que nada mais quer dizer do que aprender a ler figurativamente – os adeptos dos Estudos Culturais, para o professor de Yale, leriam de maneira demasiadamente literal.

É partindo destas orientações e premissas que Harold Bloom escreveu *Como e por que ler*, organizando-o da seguinte forma: além de um prefácio, um prólogo e um epílogo, o livro possui cinco partes, cada qual dedicada a um gênero literário, quais sejam, conto, poema, romance e teatro. A quinta parte é dedicada somente a romances norte-americanos, estando incluídos, inclusive, romances contemporâneos.

A primeira parte, que trata dos contos, aborda Ivan Turgenev, Anton Tchekhov, Guy de Maupassant, Ernest Hemingway, Flannery O’Connor, Vladimir Nabokov, Jorge Luis Borges, Tommaso Landolfi e Italo Calvino; a segunda parte, que trata dos poemas, aborda A.E. Housman, William Blake, Walter Savage Landor, Alfred Lord Tennyson, Robert Browning, Walt Whitman, Emily Dickinson, Emily Brontë, William Shakespeare, John Milton, William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, Percy Bysshe Shelley, John Keats, além de poemas anônimos e baladas folclóricas; a terceira parte, que trata dos romances, aborda Miguel de Cervantes, Stendhal, Jane Austen, Charles Dickens, Fiodor Dostoiévski, Henry James, Marcel Proust e Thomas Mann; a quarta parte, que trata das peças de teatro, aborda William Shakespeare, Henrik Ibsen e Oscar Wilde; e a quinta parte, que trata dos romances norte-americanos, trata de Herman Melville, William Faulkner, Nathanael West, Thomas Pynchon, Cormac McCarthy, Ralph Ellison e Toni Morrison. Cada parte tem sua própria introdução e sua própria conclusão.

Buscarei agora expor cada parte, me concentrando nas obras de escritores em língua inglesa, com as quais tenho maior familiaridade.

3.3.1 Contos

Na introdução às leituras dos contos, Bloom afirma “(...) do conto esperamos obter o prazer da conclusão” (Ibid., p. 27). Bloom não quer dizer que todo conto deva ter uma trama fechada, mas sim que a conclusão de um conto deva ser seu momento mais poderoso. Em contrapartida, deprecia a noção de Frank O’Connor segundo a qual o conto deve tratar de personagens marginalizados.

É também de Frank O’Connor a deixa para Bloom explorar Ernest Hemingway, cujos contos, para o escritor irlandês, eram “arte menor”. Para Bloom, Hemingway produziu ao menos quinze obras-primas do conto, dentre as quais “As neves de Kilimanjaro”, conto em que um escritor em decadência – Harry – morre lentamente de gangrena enquanto sua namorada se mantém junto a ele no Monte Kilimanjaro. Ao fim, Harry sofre uma alucinação em que imagina estar sendo resgatado, algo que de fato não ocorre.

Harold Bloom faz uma breve sinopse do conto, fazendo, logo depois, uma leitura da figura do leopardo que é mencionada no prólogo do conto – um leopardo que jazia congelado em Kilimanjaro. Para Bloom,

De pouco adianta dizer que o leopardo simboliza Harry agonizante. (...). Tanto quanto Harry, o animal está fora de seu hábitat natural, mas a visão que temos do Kilimanjaro sugere mais um exemplo de nostalgia com relação à perda da espiritualidade, tão comum em Hemingway, sempre complicada por um marcante sentido do nada, um niilismo shakespeariano. Faz sentido encarar a estranha presença do leopardo morto como grande ironia, como se o animal fosse uma espécie de predecessor de Harry, que busca em vão a sua identidade de escritor no Kilimanjaro, em vez de fazê-lo, digamos, em Paris, Madri, Key West ou Havana. (...) Apesar de tudo, a história não é, essencialmente, irônica, e não precisa ser lida como profecia. Harry é um Hemingway fracassado (Ibid., p. 44-5).

Em outras palavras, o leopardo não pode ser visto como uma espécie de elemento simbólico que cria mecanismos narrativos catafóricos, o que ele chama de profecia. O que mais marca o conto para Bloom é o mistério acerca das pretensões do leopardo ao buscar o cume da montanha:

Kilimanjaro é uma montanha nevada de 6000 metros de altura, e dizem ser a maior montanha da África. Seu cume ocidental é chamado de Masai 'Ngaje Ngai', "A Casa de Deus". Próximo ao cume ocidental há uma carcaça seca e congelada de um leopardo. Ninguém jamais explicou o que o leopardo buscava naquela altitude (HEMINGWAY, 1987, p. 39)¹⁵⁵.

Assim, se o leopardo é equivalente a Harry, Harry é o equivalente a Hemingway. Isso porque o leopardo buscava "A Casa de Deus", e Harry teria fracassado também em tal empreitada – assim como Hemingway. O fracasso de Harry nessa empreitada é revelado para Bloom em sua alucinação:

O melhor momento da história é uma alucinação, que ocorre pouco antes do final. Trata-se da visão que Harry tem na hora da morte, embora o leitor só venha a saber disso mais tarde, quando Helen, esposa de Harry, percebe que não mais o escuta respirar. Ao morrer, Harry sonha que o avião de resgate havia chegado, mas que só podia transportar um passageiro. No vôo visionário, Harry é levado a ver o cume achatado do Kilimanjaro (...) Essa suposta imagem de transcendência é o momento mais ilusório da história, pois representa a morte, não a Casa de Deus (BLOOM, 2001, p. 45).

Em outras palavras, para Bloom, na busca de Harry pela Casa de Deus, onde supostamente ele poderia dar vazão ao seu talento como escritor, ele encontra nada mais do que a morte. O mesmo teria se dado com Hemingway em qualquer busca sua por espiritualidade. As buscas infrutíferas de Harry e Hemingway, assim, fariam com que ambos terminassem como o tigre – mortos. O destino de Hemingway é evocado por Bloom, quando este relembra que o escritor norte-americano se suicidou nas montanhas de Idaho. De fato, não é incomum, nas análises de Bloom, a presença de fatores biográficos que ajudariam a compreendê-las.

Quanto à comparação com Shakespeare – recorrente nas obras da terceira fase – o conto de Hemingway, para Bloom, emula a tragédia shakespeariana na medida em que representa um personagem que sofre destino trágico em busca de uma grandeza inalcançável para ele.

Para Bloom, Hemingway não só deve ser valorizado por ser shakespeariano, mas também por pertencer e ser um dos maiores representantes de uma entre duas linhagens principais do conto: uma que descende de Tchekhov – a qual pertence Hemingway – e outra que descende de Jorge Luís Borges. A primeira, de caráter

¹⁵⁵ Kilimanjaro is a snow-covered mountain 19,710 feet high, and is said to be the highest mountain in Africa. Its western summit is called the Masai 'Ngaje Ngai', the House of God. Close to the western summit there is a dried and frozen carcass of a leopard. No one has explained what the leopard was seeking at that altitude.

mais realista, e a segunda de caráter mais fantástico. Como deprecia Poe, Bloom não recorre à distinção mais tradicional entre a linhagem descendente de Poe e a descendente de Tchekhov. Assim, Bloom demonstra preocupação eminentemente temática e não formal ao fazer suas distinções.

Ademais, para Bloom, nos contos não são bem-vindos os simbolismos em vista da brevidade do gênero:

O simbolismo pode comprometer o conto; o romance dispõe de espaço e tempo suficientes para revestir os símbolos de uma aparência naturalista, mas o conto, necessariamente abrupto, tem dificuldade em evitar que os símbolos pareçam inoportunos (Ibid., p. 62).

As leituras dos contos que Bloom realiza seguem, assim, o seu parâmetro número quatro, especialmente, ou seja, buscará uma leitura criativa que tem como objetivo impugnar as análises simbólicas normalmente realizadas dos contos escolhidos. Para Bloom, o conto é um gênero predominantemente cheio de elipses, estas sim responsáveis pela significação nos contos.

3.3.2 Poemas

Desde o princípio, Bloom se esquivava de qualquer responsabilidade por uma análise social – por motivos já explicitados acima – e por uma análise formal dos poemas. Em vez disso, recomenda o livro *Rhyme's Reason: A Guide to English Verse* (1983), de John Hollander.

Gostaria de chamar a atenção para a leitura que Bloom faz dos poetas românticos, seus objetos de outrora, especialmente William Blake, o preferido de Bloom em outros momentos, juntamente com Shelley.

Bloom elege, de Blake, o poema “The Sick Rose” (A rosa enferma):

Ó rosa, estás enferma!
 A invisível lagarta,
 Que na noite se arrasta,
 Na tormenta que empata,

Encontrou teu canteiro
 De alegria escarlate,
 Que o seu amor escuso
 A tua vida arrebate.¹⁵⁶

A leitura que Bloom faz não vai além de dois parágrafos, os quais cito abaixo:

(...) é difícil determinar a tônica desse poema de Blake. “Amor escuso” tornou-se expressão corrente para qualificar relacionamentos amorosos clandestinos e os danos conseqüentes dos mesmos. A ironia de “A rosa enferma” é mordaz, quiçá, cruel, de tão implacável. A cena descrita por Blake é absolutamente natural; entretanto, a perspectiva do poema transforma o natural em rito social, em que uma ameaça fálica se instala contra a auto-satisfação feminina (o canteiro da rosa é “de alegria escarlate”, antes de ser encontrado pela lagarta). (...) “A rosa enferma” soa melhor quando recitado em voz alta, fazendo lembrar uma espécie de fórmula encantatória, um brado profético contra a natureza e o ser humano. Talvez, só mesmo William Blake seria capaz de conferir a um poema tão breve (apenas trinta e uma palavras) um teor visionário tão pesado, tão sombrio, mas algo faz com que os poetas sempre busquem manifestar a exuberância da criatividade compactando grandes conteúdos em pequenos espaços. Pelo termo “visionário” entendo a perspectiva através da qual objetos e pessoas são vistos em uma dimensão ampliada, com implicações espirituais. A poesia, tantas vezes visionária, tenta domesticar o leitor em um mundo onde aquilo que o leitor contempla possui uma aura transcendental (Ibid., p. 68).

“The Sick Rose” é um poema de *Songs of Experience*, de Blake. Em nenhum momento a obra é mencionada por Bloom. Aqui, o crítico norte-americano não está preocupado em situar cada poema num projeto literário maior, como fez em *The Visionary Company*. Do mesmo modo, não está preocupado em realizar uma análise do poema por meio de um arcabouço teórico idiossincrático de sua própria autoria, como ocorre em *Poesia e repressão*. A análise se circunscreve no âmbito do comentário crítico. Não apenas isso, como descreve o lugar comum segundo o qual o poeta é valorizado pelo seu poder de concisão.

¹⁵⁶ A tradução pertence à edição brasileira de *Como e por que ler*. No original: O Rose thou art sick./ The invisible worm,/ That flies in the night/ In the howling Storm:/ Has found out thy bed/ Of crimson joy:/ And his dark secret love/ Does thy life destroy (BLAKE, 1988, p. 213).

É notável como a simplicidade se tornou a tônica das leituras de Bloom em *Como e por que ler*, mesmo em poemas de poetas tão complexos como Blake – com Bloom admitindo a complexidade – motivo pelo qual Eagleton acusou-o de banalidade, como demonstrei no segundo capítulo.

A solicitação da leitura em voz alta se tornou recorrente por parte de Bloom em sua terceira fase, tanto em livros como em entrevistas¹⁵⁷. Para o crítico norte-americano, não apenas ler poemas em voz alta, mas decorá-los, é fundamental para o grande leitor de poesia, pois aquele que conhece muitos poemas de cor nunca está sozinho, e pode reler os poemas a qualquer momento, assim como tem a capacidade de mentalmente os justapor, sendo possível um poder de comparação superior.

Por fim, talvez o mais interessante na análise que Bloom faz do poema de Blake, há também uma sutil crítica aos Estudos Culturais, mais precisamente ao Feminismo. Ao valorizar um poema cuja interpretação implique um estupro – que a flor sofreria da lagarta – Bloom provoca as mentes puristas das feministas que quando se deparam com uma questão desagradável, mesmo em uma obra de imaginação, se incomodam a ponto de se manifestarem negativamente em relação a ela – por vezes até buscando sua censura¹⁵⁸.

Mesmo ainda tendo muitíssimo apreço por Blake – que figura como poeta central em suas análises da primeira e da segunda fase – Harold Bloom agora considera William Wordsworth como o poeta central da “modernidade”:

O leitor que tenha lido qualquer poesia moderna, de certa maneira, terá lido William Wordsworth, ainda que indiretamente. Mas todos (isto é, aqueles que ainda lêem) devem ler Wordsworth, e não apenas pelo fato de ele haver influenciado (mais uma vez, ainda que indiretamente) quase todos os poetas que, depois dele, escreveram em língua inglesa (Ibid., p. 114-5).

De Wordsworth, Bloom analisa o poema “My Heart Leaps Up” (Eu sinto o coração bater mais forte), o qual segue:

¹⁵⁷ Cf. <http://harpers.org/blog/2011/08/the-anatomy-of-influence-six-questions-for-harold-bloom/>

¹⁵⁸ Cf. <http://www.telegraph.co.uk/women/womens-politics/10195151/Why-has-feminism-become-obsessed-with-censoring-the-enemy.html>

Eu sinto o coração bater mais forte
 Quando o arco-íris posso ver.
 Assim foi quando a vida começou,
 Assim é agora quando adulto sou,
 E assim será quando eu envelhecer...
 Senão, melhor a morte!
 O menino é pai do homem;
 E eu hei de atar meus dias, cada qual,
 Com elos da piedade natural.¹⁵⁹

Relacionando o poema de Wordsworth com a Bíblia ao afirmar que o arco-íris é a celebração da aliança de Wordsworth com sua própria consciência – assim como é a celebração da aliança entre Javé e Noé – Bloom leva a cabo sua análise:

Sem dúvida, esse breve poema é simples, tanto em estrutura quanto em linguagem, mas nele o leitor pode vir a descobrir certa complexidade. O estático arco-íris da criança é primário, quase instintivo. ‘Assim é agora quando adulto sou’ é, necessariamente, uma percepção secundária, pois depende da memória da alegria sentida pela criança. ‘E assim será quando eu envelhecer...’ é, nitidamente, uma terceira noção, pois depende da memória e do revigoramento da memória. O impacto causado pelo poema tem início no verso ‘Senão, melhor a morte!’. Wordsworth não quer viver, se seus dias — passados, presentes e futuros — não puderem ser atados uns aos outros, como elos e alianças. As palavras ‘Senão, melhor a morte!’ atestam, ao mesmo tempo, um sentido de potencial desespero e ânsia de fé, a crença em uma predestinação poética que Wordsworth, talvez, erroneamente, chama “piedade natural”, o que não queria dizer a “religião natural” do Iluminismo que opunha razão natural à revelação. William Blake, diante dessa denominação equivocada, notoriamente, reage, em tom áspero: ‘Não existe Piedade Natural porque o Homem Natural é Inimigo de Deus’ (Ibid., p. 117).

Bloom exalta Wordsworth como o grande poeta do “eu”, para ele o maior *topos* da modernidade. O poema analisado acima é uma evocação desse “eu” que transcende as eras do ser. Assim, para Bloom, em Wordsworth, do mesmo modo, o mito da memória é aquele que resgata o “eu” que supera o biológico, existindo invariavelmente em todos os momentos da vida do poeta. Harold Bloom deixa tudo isso muito claro em sua leitura, demonstrando como deixou para trás a sua segunda fase, absolutamente hermética.

¹⁵⁹ A tradução citada em *Como e por que ler* provem do seguinte volume: *William Wordsworth: Poesia Selecionada*. Tradução de Paulo Vizioli. São Paulo: Edições Mandacaru, 1988. No original: My heart leaps up when I behold/ A rainbow in the sky:/ So was it when my life began;/ So is it now I am a man;/ So be it when I shall grow old,/ Or let me die!/ The Child is father of the Man;/ And I could wish my days to be/ Bound each to each by natural piety (WORDSWORTH, 1932, p. 277).

Contudo, ainda é possível sentir algum resquício da *angústia da influência* quando Bloom analisa o verso “O menino é pai do homem” como uma resposta de Wordsworth a Blake:

A resposta de Wordsworth a Blake, provavelmente, está implícita em um verso de ‘Eu sinto o coração bater mais forte’(...) Não seria difícil para Sigmund Freud aceitar essa proposição, mas é possível que a mesma expresse ironia bastante antifreudiana.(...) Wordsworth, embora recorra ao símbolo de Javé, almeja a sobrevivência de seu próprio talento poético, que depende da renovação da alegria da criança. A memória, grande recurso de Wordsworth, é, também, fonte de ansiedade poética (Ibid., p. 118).

Este fragmento poderia muito bem ser erroneamente situado em algum livro da segunda fase de Harold Bloom. Aparentemente, o fundamento da teoria de Bloom sobre a influência poética nunca foi deixado de lado. Contudo, a forma de exposição da teoria e sua performance crítica sofreram mudanças brutais em virtude de sua fuga da Universidade, e seu apreço pelo universal Shakespeare.

3.3.3. Peças de Teatro

Harold Bloom dedica um longo espaço de seu livro a *Hamlet*, de William Shakespeare, então sua obra predileta de seu escritor predileto. Precedida por uma (mais uma) exaltação de Shakespeare e seu gênio criador, inventor do humano como o conhecemos, a análise que o crítico norte-americano faz da peça repete muitas das leituras feitas em seu livro *Shakespeare: a invenção do humano*, por exemplo, a noção de que os solilóquios shakespearianos em *Hamlet* teriam fundado a introspecção humana:

Hamlet recita sete solilóquios; estes têm duas platéias: nós e o próprio Hamlet, e, aos poucos, aprendemos a imitar o personagem, espreitando-o para ouvi-lo, além da escuta óbvia. Escondemo-nos para ouvi-lo, sem que ele perceba, talvez, contrariando-lhe as intenções. Não é impossível espreitar Javé, Jesus ou Alá, mas é um tanto difícil, pois não podemos nos tornar Deus. À espreita, ouvimos Hamlet quando nos tornamos Hamlet; eis a arte de Shakespeare, nessa que é a mais original de todas as suas peças. Recusar uma identificação com Hamlet é, hoje em dia, algo quase antinatural, especialmente aos que pendem para a intelectualidade. Várias atrizes já desempenharam o papel de Hamlet. Quisera outras tantas tentassem fazê-lo. Como representação, Hamlet transcende a masculinidade. Hamlet é o “espreitador” máximo, atributo que está além das questões de gênero (Ibid., p. 195-6).

A audiência, para Bloom, deve se identificar com Hamlet porque ele é uma espécie de protótipo para a humanidade. Daí a crítica, mais uma vez, às feministas que, ao subjugarem a literatura às questões de gênero, deixam de lado uma instância maior que é a do próprio humano. Em outras palavras, em Hamlet temos o que há de universal tanto em homens quanto em mulheres, e a recusa em identificar esses traços que transcendem o gênero, limitando o príncipe dinamarquês a sua condição masculina, impede que ele seja captado em sua totalidade.

Após citar os críticos shakespearianos Samuel Johnson, G. K. Chesterton, Harold Goddard e William Hazlitt como modelos, e T.S. Eliot como antimodelo, Bloom passa a explorar a transição do quarto para o quinto ato da peça, quando ocorre uma metamorfose fundamental em Hamlet. De acordo com Bloom, até o quarto ato, a presença do fantasma do pai de Hamlet o assombrava, limitando suas ações. A partir do quinto, o fantasma está exorcizado, e Hamlet sofre um processo de amadurecimento evidente:

O leitor, mais do que o espectador, poderá perceber que *Hamlet* é quase duas peças distintas, uma que vai do primeiro ao quarto ato, a outra constituindo-se no quinto ato, sendo que o Príncipe do quinto ato aparenta ser, pelo menos, dez anos mais velho do que o estudante gazeteiro dos quatro primeiros atos (Ibid., p. 197).

Esse processo de amadurecimento, para Bloom, se dá em decorrência do alto nível de introspecção pela qual Hamlet passa nos atos anteriores. O crítico norte-americano chama a atenção para o fato de que todos os solilóquios da peça se passam do primeiro ao quinto ato. Assim, Bloom ressalta a capacidade de Shakespeare no desenvolvimento da personalidade, para ele sem igual na literatura ocidental.

Em um segundo momento, Bloom valoriza a capacidade de Hamlet em analisar a personalidade – uma virtude existente no próprio Shakespeare:

Como seria um confronto com Hamlet? Iago, que, facilmente, manipula todos na peça por *ele* comandada, seria desmascarado por Hamlet em dez versos, ou menos, e Edmundo, de *Rei Lear*, não se sairia muito melhor. Cláudio exaspera-se, ou se torna incoerente, a cada teste que Hamlet o submete (...) (Ibid., p. 199).

Do mesmo modo, Bloom valoriza a capacidade de Hamlet em manipular seus amigos Rosenkrantz e Guildenstern em virtude de seu talento em lidar com pessoas,

seu carisma. Hamlet, sem remorso, manda os seus dois amigos para a morte, o que, para Bloom há de fascinar o leitor que aprecia a intelectualidade e não se atém a purismos moralistas: “(...) em termos de intelecto, a mais complexa das criaturas ficcionais é a ascendência do seu carisma. Se o leitor não for ideólogo nem moralista puritano, provavelmente, ficará apaixonado por Hamlet (...)” (Ibid., p. 202).

Num terceiro momento, Bloom realizará uma descrição pessoal da estrutura da peça dividindo-a em diversos momentos, ao mesmo tempo em que impugna a noção tradicional segundo a qual *Hamlet* é uma tragédia que trata da temática da vingança:

Hamlet versa sobre teatralidade, e não sobre vingança; desconheço qualquer peça de teatro ocidental, antes de *Hamlet*, que seja igualmente obcecada por teatralidade. Com *Hamlet*, a platéia do Globe assistia a quatro peças em uma. Temos o segmento que vai do primeiro ato à primeira cena do segundo ato, que encerra algo semelhante a uma Tragédia de Vingança. A seguir, temos extraordinários interlúdios sobre teatralidade, no trecho que inicia na segunda cena do segundo ato, com a chegada dos atores, e vai até a segunda cena do terceiro ato, quando Cláudio foge da encenação de *A Ratoeira*, ‘assustado por um fogo de artifício’. Uma terceira peça, desse ponto até o fim do quarto ato, constitui um trecho quase impossível de ser definido, pois se trata de um caleidoscópio, contendo algo que agrada a todo e qualquer tipo de gosto. Finalmente, no quinto ato, subitamente, Hamlet parece estar cerca de dez anos mais velho (decorridas apenas algumas semanas), o Fantasma sequer é uma memória, e paternidade é uma lembrança remota. Digamos que *Hamlet* começa como uma Tragédia de Vingança, em seguida, irrompe em uma intempestiva reflexão sobre peças e atores, submerge no turbilhão da mente criativa de Shakespeare, e emerge como tragédia transcendental, em que morre um novo tipo de grande homem, afligido por um autoconhecimento absoluto, que zomba da morte e que é pela morte zombado (Ibid., p. 202-3).

A despeito da hesitação de Bloom em descrever o terceiro momento de sua exposição – o que conota o grande respeito do crítico por esse momento rarefeito da peça de Shakespeare – ele consegue expor com sucesso uma chave de leitura útil para aqueles que gostariam de ler *Hamlet* sem serem leitores experientes de textos dramáticos. A valorização de Bloom aos momentos metalinguísticos de *Hamlet* são absolutamente pertinentes, em vista dos ricos momentos não apenas de humor – marca shakespeariana de não se prender aos subgêneros do texto dramático – mas de intertextualidade e Crítica Literária, em vista das análises que Hamlet faz das

interpretações de peças clássicas feitas por atores experientes que visitavam a corte.

Bloom segue em frente, então, retomando argumentos que expusera em *Shakespeare: a invenção do humano*, para então, adentrar no quarto fragmento de crítica sobre Hamlet. Neste fragmento, Bloom volta a valorizar a personagem Hamlet, dentro e fora da peça *Hamlet*. Para Bloom, dentro da peça não há rival para Hamlet. Cláudio, o suposto vilão, não pode ser seu rival, nem em personalidade nem em intelecto. Laertes, muito menos. Horácio nada mais é do que um interlocutor cuja função é ser os ouvidos da plateia. Os únicos personagens que teriam alguma forma de competir com Hamlet seriam o coveiro, em espíritosidade, e o Fantasma, por ser o único que Hamlet não consegue desvendar. De acordo com Bloom, Shakespeare é maior que todos os seus personagens, mas o mais próximo dele é o príncipe da Dinamarca. Hamlet transcenderia a noção de cristandade, para lamento dos críticos de orientação cristã – mais uma vez, sem citar nomes – e seria impossível saber quando Hamlet é um príncipe e quando é um ator.

Por fim, o quinto e último trecho da análise de Bloom sobre *Hamlet* lida com as palavras finais de Hamlet, ao fim da peça:

A morte de Hamlet é extraordinária, ao som das próprias palavras do personagem: ‘Seja tudo como for’. Morte alguma na literatura secular nos persegue mais do que essa. Por quê? As derradeiras palavras de Hamlet — ‘O mais, tudo é silêncio’ — são ambíguas, do ponto de vista espiritual, mas as leio como um prenúncio de aniquilamento, e não de ressurreição. Aí talvez esteja a melhor resposta à pergunta ‘Por que ler *Hamlet*’. O Príncipe não morre com o intuito de nos salvar, mas com a preocupação única de não deixar para trás um nome manchado. Quanto a nós, a despeito de vislumbrarmos aniquilamento ou ressurreição, provavelmente, preocupamo-nos com nosso nome. Hamlet, a mais carismática e inteligente de todas as figuras ficcionais, prenuncia as nossas esperanças de coragem diante do fim comum (*Ibid.*, p. 210).

Mais uma vez, portanto, o professor de Yale busca identificar o que há de universal no texto que buscou analisar. Em *Hamlet*, o texto mais universal do autor mais universal, segundo Bloom, isso não poderia faltar. Na verdade, para o crítico norte-americano, *Hamlet* é universal em mais de um aspecto, como foi demonstrado.

Bloom conclui sua exposição sobre as peças de teatro, mais uma vez exaltando Hamlet, dessa vez pelo seu mistério e as infinitas possibilidades de leitura que ela fornece: “provavelmente, nem mesmo o mais avisado dos leitores poderá

absorver toda a teatralidade de Hamlet e da peça por ele protagonizada, o ‘poema ilimitado’, inesgotável. Aí reside a glória de Hamlet (...)” (Ibid., p. 225). Aqui, a Crítica de Bloom alcança seu ponto mais apreciativo.

3.3.4 Romances

Em sua apresentação sobre a leitura dos romances, Bloom demarca as grandes diferenças entre a leitura do gênero em relação à leitura de outros, como a lírica. Os romances conteriam uma realidade social reconhecível, seja contemporânea ou histórica, algo que não há em peças ou poemas. Além disso, para Bloom, o romance exige um maior número de leitores. Dá o exemplo de Charles Dickens ou Tolstói, que tinham um vasto público leitor, enquanto que muitos poetas mal eram lidos em vida, como Elizabeth Bishop, e muitos foram publicados postumamente, como William Blake, Emily Dickinson ou Gerard Manley Hopkins. Na contracorrente, Bloom profetiza antes o fim do romance, e não o da lírica, pois, para ele, a lírica sempre sobreviveu com poucos leitores.

Explorarei aqui a leitura que Bloom faz do romance *Enquanto agonizo* (1930), de William Faulkner, uma obra que faz de Faulkner um dos maiores romancistas da Literatura Ocidental no século XX, ao lado de Kafka, Woolf, Joyce e Proust. Um romance de alto nível no que diz respeito à elaboração técnica, *Enquanto agonizo* é sintetizado precisamente pelo próprio Bloom na abertura de seu texto:

O livro consiste em cinqüenta e nove monólogos interiores, cinqüenta e três dos quais enunciados por integrantes da família Bundren, orgulhoso clã de brancos pobres, que persistem em uma jornada, em meio ao fogo e à inundação, transportando o caixão que contém os restos mortais da matriarca, Addie, de volta a Jefferson, cidade do Mississippi onde a mulher desejava ser sepultada, ao lado do pai (Ibid., p. 231).

Bloom abre o ensaio comparando a abertura do romance de Faulkner com a de outros da literatura norte-americana – em Fitzgerald, Hemingway e McCarthy elegendo a de *Enquanto agonizo* como a melhor. Em seguida, explora a relação de Darl, filho da família Bundren que ganha mais espaço no romance, com a sua mãe Addie, comparando-a com a relação entre Orestes e Clitemnestra, comparação evocada pelo título do livro, que é um verso do livro XI da *Odisseia*, quando fala o fantasma de Agamêmnon. Ao realizar esse paralelo, contudo, Bloom afirma que

Faulkner só buscou a frase descontextualizada, pois qualquer comparação entre Addie e Clitemnestra seria injusta para com a mãe de Orestes. Cita, então, um fragmento do único monólogo da matriarca:

Eu só me lembrava, então, de como meu pai costumava dizer que a verdadeira razão de se viver era preparar-se para ficar morto durante muito tempo. E quando eu descobria que tinha de olhar para eles, dia após dia, cada um, homem e mulher, com seus segredos e egoísmos, o sangue de um alheio ao sangue de outro e diferente do meu; e pensava que aquela seria a única maneira de eu me preparar para morrer, eu odiava, então, meu pai por me haver concebido. Eu fazia tudo para apanhá-los em falta e chicoteá-los. Quando o chicote tombava, eu o sentia em minha carne; quando fazia vergões e inchava a pele, era meu sangue que corria, e eu pensava, a cada golpe do chicote: "Agora vocês têm consciência de minha pessoa! Agora eu sou alguma coisa em suas vidas secretas e egoístas, eu que marquei seus sangues com o meu, para todo o sempre"¹⁶⁰.

Diante deste fragmento, Bloom tece os seguintes comentários:

Não é difícil perceber por que essa mulher sádica e desequilibrada quis ser enterrada ao lado do pai. Morta, Addie é maldição pior do que em vida, conforme constatamos ao ler a saga grotesca, heróica, às vezes hilariante, sempre afrontosa, em que seus cinco filhos e o marido sobrevivem à inundação e ao fogo, para transportar-lhe os restos mortais até o local em que ela desejara ser sepultada. *Enquanto Agonizo* é uma farsa trágica, mas possui imensa dignidade estética, sendo um longo pesadelo sobre o que Freud, soturnamente, chamou de "romance familiar". Críticos carolas tentam interpretar Enquanto Agonizo como uma afirmação de valores familiares cristãos, mas o leitor haverá de ficar perplexo diante de tal juízo. Conforme observado em outras obras escritas durante a grande década do romance faulkneriano (1929-39), a visão do romancista está fundamentada no horror à família e à comunidade, e o único valor proposto é a resistência estoica, que não basta para salvar do manicômio o talentoso Darl Bundren (BLOOM, 2001, p. 234).

Este provavelmente é o trecho de Crítica em que Harold Bloom alcança o ápice da clareza sem prejuízo ao poder de síntese e de análise. A síntese de

¹⁶⁰ A tradução citada em *Como e por que ler* provem do seguinte volume: FAULKNER, William. *Enquanto agonizo*. Tradução de Hélio Pólvora, 2. Ed. Rio de Janeiro: Exped, 1978. No original: I could just remember how my father used to say that the reason for living was to get ready to stay dead a long time And when I would have to look at them day after day, "each with his and her secret and selfish thought, and blood strange to each other blood and strange to mine, and think that this seemed to be the only way I could get ready to stay dead, I would hate my father for having ever planted me. I would look forward to the times when they faulted, so I could whip them. When the switch fell I could feel it upon my flesh; when it welted and ridged it was my blood that ran, and I would think with each blow of the switch: Now you are aware of me Now I am something in your secret and selfish life, who have marked your blood with my own for ever and ever (FAULKNER, 1987, p. 155).

romance tão complicado foi feita de maneira precisa, mas sem malabarismos estilísticos, que outrora o professor de Yale não hesitaria em utilizar. Infelizmente, Bloom se recusa a nomear aqueles contra quem argumenta, e os seus leitores ficam a perguntar quem seriam os “críticos carolas” que são atacados. Ademais, de fato qualquer leitura que considere *Enquanto agonizo* uma asserção de valores familiares cristãos é absolutamente problemática. O compromisso com a família, na verdade, destrói os personagens, principalmente Darl.

Bloom continua seu texto fazendo breves apresentações das personagens com algumas informações que auxiliariam um leitor desavisado acerca do que esperar nos capítulos que dizem respeito a cada um deles, com especial atenção para os membros da família Bundren. Confere especial atenção a Darl, o personagem mais interessante do romance e o melhor desenvolvido:

Metafísico e poeta intuitivo, Darl encontra-se à beira de um abismo no qual, necessariamente, haverá de cair. Os danos psíquicos que traz consigo são os legados da frieza de Addie e do egoísmo de Anse; seu destino é a alienação. Para Darl não existe saída; seu único objeto de desejo sexual é a própria irmã, e a família é a sua ruína (BLOOM, 2001, p. 237).

Conclui, Bloom, com um alerta: *Enquanto agonizo* “(...) de fato, é difícil, mas de uma maneira legítima” (Ibid., p. 237). Não há dúvidas que o professor de Yale está certo.

Como e por que ler pode ser considerado um guia de leitura, pelo espaço dedicado aos escritores estudados, mas Harold Bloom pode no volume exercer um poder de concisão crítica jamais buscado. Sem dúvida, como é o caso de outros volumes da terceira fase, as análises de Bloom dificilmente entrarão no cânone crítico dos escritores estudados, com a exceção de William Shakespeare. Contudo, para Bloom, essa não é mais uma ambição. Sua ambição, quando do lançamento de *Como e por que ler*, e, acredito eu, até hoje, é alcançar um vasto público de leitores, os quais sejam amantes verdadeiros da literatura. Veremos adiante que “um verdadeiro amante da literatura”, um “leitor apaixonado”, ou qualquer epíteto que o valha, sempre foi, consciente ou inconscientemente, um status que Harold Bloom buscou em sua carreira.

CONCLUSÃO

Em entrevista concedida a Imre Salusinszky para seu livro *Criticism in Society* (1987), Harold Bloom, ao ser questionado sobre sua produção prolífica responde que o segredo é, além da insônia, ter muitos inimigos (SALUSINSZKY, 1987, p. 49). Esta posição diz respeito aos seus críticos e comentadores, mas Bloom carrega inerentemente à sua prática crítica uma predisposição para fazer inimigos, ou melhor, para elegê-los. Na verdade, muitas vezes a impressão é que a Crítica de Bloom só existe em função daqueles contra os quais ele se opõe.

Tal condição é aparentemente autoevidente em Crítica Literária de modo geral, afinal de contas, os críticos literários analisam as obras com o intuito de melhorar o entendimento delas, o que carrega implícita a noção de que a Crítica anterior não fez um trabalho adequado – isso, é claro, quando se trata de textos canônicos, pois em textos contemporâneos ao crítico sua leitura pode ser desbravadora.

Harold Bloom, contudo, trabalha com a tradição literária, o que faz com que se espere dele uma Crítica antagonista por definição, ainda que implícita. Mesmo assim, não gostaria de perder de vista a premissa acerca da Crítica Literária que estabeleci no primeiro capítulo, segundo a qual a Crítica é a construção de conhecimento sobre literatura. Partindo dessa premissa, a Crítica necessariamente deriva das obras literárias. Em Bloom, ocorre um desvirtuamento dessa condição ontológica básica, pois o crítico norte-americano constrói conhecimento sobre literatura partindo dos erros que ele considera terem sido cometidos por outras tradições críticas. Não apenas isso, mas para ele, o conflito crítico é torque para sua própria força enquanto estudioso de literatura, sem o qual sua produção não seria possível.

Bloom é um crítico ambicioso, e seus antagonistas são as grandes tradições críticas das Letras norte-americanas: *New Criticism*, Desconstrução e Estudos Culturais, em ordem respectiva de acordo com as três fases do crítico. Em cada caso, Bloom lançou mão de uma estratégia diferente, o que faz da sua bibliografia intelectual um todo heterogêneo, mas com uma fundamentação relativamente constante, a qual tentarei demonstrar mais à frente. Esse todo heterogêneo dá conta, em forma de contraste, da história da Crítica Literária dos Estados Unidos no

século XX, representada por suas correntes mais influentes, exportadas para o mundo todo, inclusive para o Brasil.

Bloom contra o New Criticism

Em sua primeira fase, como busquei demonstrar com minha exposição sobre o livro *The Visionary Company*, Harold Bloom se engajou numa defesa dos poetas românticos enquanto poetas necessariamente, e não como escritores-filósofos, a partir de cujos escritos poderia-se racionalizar um todo coerente e coeso, como o queriam os *new critics*, decepcionando-se com esses poetas por eles não se sujeitarem a suas análises. Fite afirma

Já que a tradição literária, para Bloom, é uma competição e não uma ordem ideal, seus três primeiros livros são melhor entendidos como uma extensa polêmica contra a tradição que imediatamente o precedia, a tradição que, por quase todo o século XX, menosprezou todos os românticos, com a exceção de Coleridge, e que foi especialmente desdenhosa em sua rejeição do profeta do apocalipse humanizado, Shelley (FITE, 1985, p. 30).

A tradição à qual se refere Fite é o *New Criticism*, uma escola crítica responsável pela institucionalização dos Estudos Literários nos Estados Unidos, como exposto, e obcecada pela pedagogia da literatura, a qual era concebida por meio de protocolos de leitura rígidos, com pretensões científicas.

O *New Criticism*, em primeiro lugar, separava completamente o conteúdo extrínseco do texto literário, numa abordagem imanente das obras. Assim, autor e leitores eram absolutamente desconsiderados, e o texto era visto como o portador de uma estrutura da qual faziam parte todos os seus elementos relevantes, inclusive o sentido. De fato, para Cleanth Brooks, os significados de um texto necessariamente fazem parte de sua estrutura. Essa concepção é exposta por Brooks em seu clássico *The Well-Wrought Urn* (A urna bem forjada) (1947), obra composta por uma coleção de ensaios cujo título implica uma concepção da obra literária como um totem, um ídolo a ser contemplado. O título de outro estudo clássico do *New Criticism*, *The Verbal Icon* (O ícone verbal) (1954), de William K. Wimsatt, carrega a mesma conotação. Essa contemplação deve ser feita de maneira distanciada e o crítico deve atuar como um analista, uma personificação do leitor

ideal que ele mesmo prefigura em seu *close-reading*, o escrutínio escrupuloso do texto.

O *close-reading* é um método de análise literária por meio do qual o crítico examina as nuances das palavras, as figuras de retórica, buscando a unidade de sentido global do texto. Dá-se prioridade à ambiguidade, paradoxos e ironias, e o crítico deve conferir unidade a essas figuras de linguagem que geram tensão constante nos textos literários. A paráfrase é considerada uma heresia, como Brooks argumenta em seu ensaio “The Heresy of the Paraphrase”, contido em *The Well-wrought Urn*, sendo o objetivo do crítico a harmonia de uma interpretação final e que se pretende definitiva. Leitch, sintetizando o movimento, afirma:

Posto de maneira simples, ler para os *new critics* envolvia explicação técnica retórica e avaliação literária baseada em um distinto grupo de protocolos preexistentes – e a complexidade poética assumia posição proeminente na hierarquia tanto de valores literários como de valores exegeticos (LEITCH, 1988, p. 30).

A prática crítica de Bloom é a completa antítese dessas proposições.

Em primeiro lugar, porque Bloom não apenas não se inibe em parafrasear os poemas analisados em *The Visionary Company* – os quais, diga-se de passagem, necessitam de paráfrase por fugirem de uma racionalidade mais ao gosto dos *new critics* – como faz questão de realizá-las, incorporando-as ao seu método, como busquei demonstrar no terceiro capítulo. Em segundo lugar, porque a postura de Bloom em relação aos poemas é qualquer coisa menos distanciada. O envolvimento da imaginação do poeta com relação à imaginação do crítico deve ser constante, e o estilo de Bloom é impregnado pela linguagem da poesia que está analisando. Nesse sentido, Bloom se opõe inclusive a Frye, um crítico cuja autoridade está inegavelmente presente em toda a obra de Bloom, como exposto por Allen:

Em uma completa inversão dos princípios inclusivos do Sistema de Frye, Bloom persistentemente declarou que, para um crítico fazer justiça à linha romântica de poesia visionária ou revisionária, ele deve se juntar àqueles poetas na prática de um discurso retórico ou “poético”, e não de um discurso lógico, filosófico ou científico (ALLEN, 1994, p. 2).

Fite, por sua vez, afirma que:

Bloom (...) apresenta-se muito conscientemente como um crítico romântico escrevendo sobre um *corpus* de poesia romântica cujos

valores e preocupações centrais ele não apenas define como compartilha; o poder precário mas redentor de uma imaginação autônoma visionária é seu único objeto – e o seu próprio julgamento de valor apaixonado contra seus maiores concorrentes, as doutrinas antirromânticas do regimento do *New Criticism* que dominou a academia por três décadas (FITE, 1985, p. 17).

Em outras palavras, segundo Fite, é a metodologia crítica de Harold Bloom em si que configura um argumento contra o *New Criticism*. Isso é visível na própria escolha dos textos analisados e na organização de *The Visionary Company*. Enquanto os *new critics* optavam por ensaios curtos e autossuficientes que tratavam detalhadamente de apenas um texto – normalmente um poema – Bloom realiza suas leituras por meio de uma constante recuperação de toda a obra poética de um autor, ou mesmo de toda a tradição à qual pertence. Assim, muitos poemas são justapostos e considerados comparativamente, movimento sem o qual as análises de Bloom perdem o sentido. Além disso, há a revalorização dos poetas românticos, em detrimento dos metafísicos¹⁶¹ e modernistas, extremamente apreciados pelos *new critics*.

Bloom contra a Desconstrução

A oposição de Bloom à Desconstrução é de natureza diversa daquela realizada em relação ao *New Criticism*, com maiores complicações. Como busquei demonstrar com a exposição sobre *Poesia e Repressão*, Bloom às vezes lança mão de recursos da Desconstrução para realizar suas análises dos poetas pós-iluministas, o que fez com que sua relação com a Desconstrução fosse, naquele momento, de tensão. O próprio conceito de “desleitura” é cunhado por Paul de Man, o crítico mais proeminente da Desconstrução norte-americana, e colega de Harold Bloom em Yale, que formou, juntamente com J. Hillis Miller, Geoffrey Hartman e o próprio Bloom, a “Escola de Yale”, conhecida por seu viés desconstrucionista.

Contudo, no manifesto do grupo – escrito pelos quatro membros da escola mais Jacques Derrida – *Deconstruction and criticism*, Geoffrey Hartman, na introdução do volume, afirma:

¹⁶¹ Alcinha atribuída por Samuel Johnson aos poetas ingleses dos séculos XVI e XVII de estilo fortemente barroco. O mais proeminente entre eles é John Donne (1572-1631), um clérigo da Igreja Anglicana.

Derrida, de Man e Miller são certamente boa-deconstructors¹⁶², impiedosa e evidentemente, apesar de cada um usufruir de seu próprio estilo ao revelarem de novo e de novo o “abismo” das palavras. Mas Bloom e Hartman mal são desconstrucionistas (HARTMAN, 1979, p. ix).

Isso se dá porque a técnica revolucionária de leitura comparativa empreendida por Harold Bloom não é revolucionária o suficiente diante da Desconstrução de Derrida e de De Man. Diante da Desconstrução, portanto, nas palavras de Leitch, Bloom refugou (*balked*).

Jacques Derrida, filósofo francês, é o fundador da Desconstrução e figura mais proeminente do movimento. De acordo com o francês, o Estruturalismo saussuriano é o último estágio do pensamento ocidental, metafísico e logocêntrico. Tanto a metafísica como o logocentrismo, para Derrida, são prerrogativas hierarquizantes que não fazem jus, epistemologicamente, à interação de todos os elementos das ciências humanas entre si. Assim, a própria noção de “estrutura” serve apenas para criar uma hierarquia artificial, segundo a qual existe um “centro” organizador de todos os elementos da realidade. Por mais que um sistema seja complicado, o centro oferece um ponto de equilíbrio, um princípio de controle. A partir da determinação do centro criam-se oposições cujos elementos são regidos por uma atribuição de juízo de valor falsa.

A dicotomia mais explorada por Derrida é a *fala/escrita*. Segundo o filósofo francês, a fala sempre gozou de um prestígio elevado em relação à escrita, sendo esta última apenas uma representação da expressão primordial da oralidade, normalmente associada ao *logos*, à razão ou a Deus – o *logos* divino, de acordo com a teologia cristã. É em decorrência dessa dicotomia, segundo Derrida, que as formas escritas das línguas ocidentais são predominantemente fônicas, ou seja, são fônicas pela necessidade de a escrita imitar a fala. Derrida busca inverter essa dicotomia, atribuindo um valor àquilo que ele chamou de “Cena de escritura” ou “arqui-escritura”, a verdadeira origem da linguagem, que implica qualquer atividade de *diferenciação*, *articulação* e *espaçamento*, procedimentos desconstrucionistas.

Assim, Derrida inverte também a polaridade significado/significante, que atribuía um valor maior à realidade em detrimento da linguagem que a representa. A

¹⁶² Trocadilho intraduzível feito por Hartman, o qual se refere à boa-constrictor, o nome científico da jibóia.

textualidade passa a ser uma pré-condição que rege a realidade, e não o contrário. Livre das “necessidades estruturais” – os termos privilegiados das dicotomias – o crítico está livre para lidar com o jogo de livre-associações que, de fato, precedem a criação de estruturas:

O homem desconstrutor derrideano afirma o jogo dos signos e a atividade da interpretação, traça ao redor do centro o livre jogo de significantes e a tendenciosa produção de estrutura, renuncia ao sonho das origens e fundamentos ilusórios, e desconsidera o homem ontoteológico e o humanismo metafísico (LEITCH, 1988, p. 273).

Em suma, para Derrida, o espaço textual é o ponto de partida de uma análise desconstrucionista. Contudo, sendo o texto infinito em decorrências do sem-número de associações possíveis, um crítico não pode nunca ter a pretensão de encontrar um significado unívoco nele. A tensão existente entre os significantes e a realidade é tamanha que a correspondência nunca poderá ser apreendida, tendo o crítico o papel de simplesmente identificar as operações possíveis dos signos nas relações uns com os outros.

Há, portanto, duas interpretações da interpretação de estrutura, de signo, de livre interação. (...) Uma procura decifrar, anseia por decifrar uma verdade ou uma origem que é livre da livre interação e da ordem do signo, e sente como um auxílio a necessidade da interpretação. A outra, que não mais se volta à origem, afirma a livre interação e tenta ir além do homem e do humanismo, sendo o nome homem o nome daquele ser que, através da História da Metafísica ou da Onto-teologia – em outras palavras, através da história de toda a sua história – tem sonhado com a presença total, a fundamentação certificante, a origem e o fim do jogo (DERRIDA, 1976, p. 276-7).

Deste modo, Derrida propõe um modelo de leitura livre e ao mesmo tempo caótico, em oposição a toda a racionalidade ocidental e seus princípios discursivos, como a organização, a lógica, a hierarquização etc. Note-se que o modelo de Derrida vai além do âmbito da Crítica Literária, mas mesmo assim foi absolutamente influente nos Estudos Literários norte-americanos, principalmente em J. Hillis Miller e Eugenio Donato.

Paul de Man, em contrapartida, ignorando Derrida em muitos aspectos, engendra uma Desconstrução necessariamente literária. Na esteira de Nietzsche, de Man investiga a influência da retórica na formação da compreensão humana – a retórica enquanto conjunto de tropos que determinam a linguagem e a forma como essa linguagem permite a apreensão da realidade. Ou seja, para de Man, a

linguagem não é mimética ou expressiva, mas sim tropológica por definição. Qualquer possibilidade representacional ou expressiva deve ser examinada sob o ponto de vista retórico, ou seja, como as figuras de linguagem problematizam a representação e a expressão. Deste modo, de Man como crítico literário ignorou qualquer interpretação temática e se concentrou na “retoricidade” da linguagem dos textos estudados.

O mais radical em de Man, contudo – ao menos do ponto de vista de Harold Bloom – não foi a sua concepção de linguagem, sutilmente devedora em relação a Derrida, mas sim sua concepção de História Literária.

Para de Man, a série literária histórica nada mais é do que uma ficção criada pela necessidade de organização, pois a existência de um texto não passa de uma casualidade:

(...) nada, seja um feito, uma palavra, um pensamento ou um texto, jamais ocorre em relação, positiva ou negativa, a qualquer coisa que o preceda, siga, ou exista em qualquer outro lugar, mas somente como um evento aleatório cujo poder, como o poder da morte, existe devido à aleatoriedade de sua ocorrência (DE MAN, 1979, p. 69).

Sobre a concepção de história em de Man, Leitch conclui da seguinte forma:

O fato de regularmente recuperarmos e integrarmos as coisas e eventos em sistemas estéticos e históricos não nega o falacioso de todas essas continuidades fabricadas; simplesmente afirma uma necessidade linguística. A criação da história confere ordem à aleatoriedade em ficções monumentais forjadas pela linguagem (LEITCH, 1988, p. 299).

Com exceção da utilização da retórica como um sistema de tropos, as propostas de Derrida e de Man eram muito para o conservador Harold Bloom.

Diante da “Cena de Escritura” de Derrida, Bloom opôs sua “Cena de Instrução”, o contato entre os grandes poetas por meio da linguagem poética, ou seja, em Bloom, diferentemente de Derrida, é o poeta que instrumentaliza a língua, e não o contrário: “(...) Bloom e Hartman estavam relutantes em posicionar a linguagem inequivocamente antes do ser, em aceitar a morte do sujeito humano, ou em substituir a voz pela escrita” (LEITCH, 1988, p. 281).

Ademais, Bloom leva a cabo exatamente a criação de um sistema logocêntrico, com centros organizadores, as *razões revisionárias*, de modo a captar os sentidos dos poemas – outros poemas. Por mais idiossincráticas e confusas que

possam parecer as concepções e leituras de Bloom, ele buscou sempre impedir o que ele considerava desvarios desconstrucionistas – por definição anti-humanistas:

Toda a Crítica que importa é a Crítica experiencial, e experiência aqui significa literatura na vida e a vida na literatura. Quando amar outra pessoa, ou mesmo amar a si, não custou nada? Eu rejeito todos os modos gálicos de interpretação recente porque eles desumanizam a poesia e a Crítica (...). Considero lunático, mas espirituoso, que desconstrucionistas me chamem de um humanista sentimental (...) (BLOOM, 1982, p. 29).¹⁶³

Bloom, deste modo, não pode concordar com o determinismo linguístico de Derrida, pois para o professor de Yale, o poeta, por meio de sua força pode transfigurar a linguagem de modo a reverter o tempo cronológico, e fazer parecer que ele precedeu seu precursor. A língua, portanto, está sujeita ao poder imaginativo do escritor. Para Bloom, pois, é a “cena de escritura” de Derrida a ilusão de fato, a qual oprime o poeta mais jovem, pois é o poema do poeta anterior que o condena ao esquecimento e condiciona sua existência tardia. Porém, esse mesmo poeta pode romper com essa ilusão por meio exatamente da escrita.

Quanto às propostas de de Man sobre a leitura, as quais implicam a sua impossibilidade – pois tudo o que resta ao leitor ou crítico é habitar nas livres associações retóricas – Bloom se manifesta:

Não concordo totalmente com de Man quanto à leitura ser impossível, mas reconheço o quão difícil é ler um poema apropriadamente, que é o que quero dizer com os meus tropos críticos constantemente atacados da “desleitura” e da “desapropriação”. Com três camadas de tropos perpetuamente nos confrontando, a tarefa de restituir o significado ou de curar uma retoricidade ferida é intimidante. Ainda assim, pode e deve ser tentada (BLOOM, 1979, p. 16).¹⁶⁴

Sobre a afirmativa acima, Leitch considera:

(...) esta declaração revela o conservadorismo de Bloom. Ele desejava restaurar o significado e negar a extrema textualidade do

¹⁶³ All criticism that matters is experiential criticism, and experience here means literature in life and life in literature. When has loving another person, or even loving oneself, cost nothing? I reject all Gallic modes of recent interpretation because they dehumanize poetry and criticism (...). I find it lunatic but cheerful that deconstructionists call me a sentimental humanist (...).

¹⁶⁴ I do not agree wholly with de Man that reading is impossible, but I acknowledge how very difficult it is to read a poem properly, which is what I have meant by my much attacked critical trope of “misreading” or “misprision”. With three layers of troping perpetually confronting us, the task of restituting meaning or of healing a wounded rhetoricity is a daunting one. Yet it can and must be attempted.

conceito de retórica de de Man. Do lado seguro do abismo da desleitura, sua teoria deliberada e desesperadamente determinava limites à disseminação do significado literário. O fez mapeando com consideráveis detalhes as complexas fases aberrantes evidentes na linguagem da poesia. Na obra de Bloom, o significado era, ao fim, restaurado em formas textuais disruptivas e andrajosas (LEITCH, 1988, p. 288).

É visível, portanto, como o conceito de *desleitura* em Bloom difere do conceito de *desleitura* em de Man. Para Harold Bloom, a *desleitura* é uma figura de linguagem que representa os difíceis caminhos pelos quais o leitor deve passar para alcançar o sentido do texto.

No que diz respeito à História Literária, é mais evidente ainda o descompasso de Bloom em relação à Desconstrução de de Man. Harold Bloom acredita efetivamente na história literária, rastreando os padrões psicológicos que as determinam, conferindo a essa história, inclusive uma lógica a ser subvertida ilusoriamente pelo poeta mais jovem. Em outras palavras, para Bloom, são os homens, os próprios poetas, que fazem a história literária, e não um conjunto falsificado de signos linguísticos:

A abordagem de Bloom contra de Man busca apresentar padrões genéticos de progresso, declínio e poder autoral de sujeitos poéticos individuais como verdadeiras formas de definição da natureza do significado poético e da própria tradição poética. Isto permite a Bloom absorver a sofisticada atenção em esquemas figurativos de representação desenvolvido pela desconstrução em uma prática que em alguns sentidos realizam o desejo formalista por uma escrita da História Literária apropriadamente intrínseca (ALLEN, 1994, p. xxiii).

Diferentemente do que ocorreu quando Bloom se posicionou contra o *New Criticism*, por meio de análises paralelas, contra a Desconstrução, cultiva o recurso da apropriação e da introjeção, ou seja, o professor de Yale lança mão de elementos da desconstrução com moderação em análises específicas, e ao mesmo tempo introjeta uma estrutura conservadora da história literária como organizadora dessas análises, montando um todo híbrido – formalista/desconstrucionista/bloomiano – de modo a encontrar uma voz própria, freando simultaneamente os excessos da Desconstrução.

Bloom contra os Estudos Culturais

Em sua terceira fase, como vimos, os alvo de Harold Bloom são os Estudos Culturais. Com uma estratégia por meio da qual Bloom acaba se expondo mais, o crítico resolveu declarar guerra aos seus adversários por meio de todos os meios disponíveis – livros, internet, jornais, televisão etc. – com o intuito de alcançar os *leitores comuns*, os únicos leitores de literatura que de fato restaram após a hegemonia acadêmica dos multiculturalistas dos Estudos Culturais, e da hegemonia audiovisual entre os possíveis leitores.

É extremamente difícil determinar precisamente as origens do que é conhecido hoje por Estudos Culturais, podendo ser identificadas coletivamente nos escritos de Michel Foucault, Raymond Williams, Jacques Derrida, Gayatri Spivak, Edward Said, entre muitos outros, de diversas áreas diferenciadas das Ciências Humanas, sendo a corrente crítica absolutamente interdisciplinar. Uma plêiade de novos conceitos surgiu, muitas vezes estranhos e sem correspondência uns com os outros, como *bricolagem*, *simulacro*, *disseminação*, *patriarcado*, *reificação*, *rizoma*, *arquivo* etc. Talvez por isso, não se possa dizer que os Estudos Culturais tenham se solidificado em doutrina, apesar de possuir algumas diretrizes norteadoras gerais.

Os teóricos dos Estudos Culturais consideram a cultura mais abrangente do que a arte. É necessário, deste modo, romper as hierarquias que marginalizam manifestações culturais tidas como inferiores pela prática intelectual tradicional. Seu objetivo é mudar e melhorar a cultura por meio da denúncia das relações de poder que organizam as hierarquias culturais. Nesse sentido, surgem as manifestações culturais de “minorias”: mulheres, negros, homossexuais, asiáticos etc. O trabalho dos Estudos Culturais muitas vezes envolve o levantamento de *corpora* para a criação de tradições que devem ser valorizadas tanto quanto a tradição dominante, do homem branco heterossexual europeu opressor. Em outras palavras, toda a forma de cultura é construída interessadamente por aqueles que detêm o poder. O mesmo ocorre com a construção de conhecimento, elemento fundamental do desenvolvimento das culturas:

como um verdadeiro *ato* no mundo, não como algo que simplesmente é, o conhecimento é e pode ser sempre concebido como parte de um discurso, como possuindo um emissor e um

receptor – em outras palavras, como possuindo *agência* (DAVIS & SCHLEIFER, 1994, p. 600).

Portanto, um determinismo sociológico rege a organização da intelectualidade de acordo com os Estudos Culturais:

Dada a suposição em voga de que não podemos investigar nada sem examinar quem está fazendo a investigação, os Estudos Culturais necessariamente serão uma atividade definida por sujeitos culturais específicos com *interesses* específicos (DAVIS & SCHLEIFER, 1994, p. 603).

Deste modo, o mundo contém os sujeitos responsáveis pela cultura, pela arte, pela literatura etc.: “(...) [os] Estudos Culturais tentam entender e situar o conhecimento como um fenômeno que é condicionado não por um sujeito individual, mas por um mundo social” (DAVIS & SCHLEIFER, 1994, p. 601).

Nesse sentido, para qualquer teórico dos Estudos Culturais, seja marxista, feminista, foucaultiano etc., todo discurso é interessado, engajado. Não existe a neutralidade. Daí a ausência completa de inibição na declaração sistemática de sua própria parcialidade. Os juízos de valor, portanto, não possuem autoridade inerente, apenas na medida em que o dono do juízo de valor possua status social que corrobore seu discurso. Em suma, os Estudos Culturais são a celebração da relativização da inteligência travestida de boas intenções.

Harold Bloom, diante desse cenário já hegemônico, passa a dedicar-se a um projeto crítico em muitos pontos antagônico em relação aos Estudos Culturais. Em primeiro lugar, como busquei demonstrar em minha exposição sobre *Como e por que ler*, ele abandona, na medida do possível, seu vocabulário técnico, deixando qualquer afetação de estilo para a Universidade, segundo Bloom, invadida completamente pelos Estudos Culturais.

Em segundo lugar, valoriza a literatura acima de qualquer outro discurso ou manifestação cultural, defendendo, na contracorrente, uma evidente hierarquia em que as obras literárias não possuem um igual cognitivo, imaginativo ou estético, nem mesmo na filosofia.

Por fim, valoriza o indivíduo na figura dos poetas estudados, enquanto sujeitos dotados de dons especiais – gênios – que conseguem transcender o tecido social que supostamente os constrangeria. Do mesmo modo, celebra o leitor ideal

que sabe valorizar os grandes autores, se arriscando na difícil tarefa de capturar essa sabedoria divina – a sabedoria da literatura – e trazer aos *leitores comuns*.

Prometeu

Os três antagonismos de Bloom aqui expostos, de natureza diversa, contudo, possuem o mesmo fundamento. Todas as três correntes críticas às quais Bloom se opôs, além de serem, de fato, hegemônicas, cada qual em seu momento, são vistas pelo crítico norte-americano como formas de desvalorização da “literatura” – neste momento, tratada como um tropo criado pelo próprio Harold Bloom, uma instância supra-humana idealizada.

Para Bloom, o envolvimento do *New Criticism* com o literário sempre foi muito frio e distante, necessitando o leitor – e, por extensão, o crítico como leitor – deixar de lado qualquer constrangimento acadêmico de ser absorvido pelos textos. Em outras palavras, a exacerbação da emoção e da não-racionalidade diante do texto literário é o mínimo que ele merece; quanto à Desconstrução, a Bloom parece extremamente estranha a ideia de que o literário é apenas um composto de significantes interagindo caoticamente entre si sem nenhuma organização lógica humana transcendental – a lógica dos poetas, uma lógica semidivina; por fim, no que diz respeito aos Estudos Culturais, para Bloom é inaceitável a instrumentalização do literário pelo conceito de “cultura”, ou mesmo o seu condicionamento a conglomerados sociais e a sua valorização por convenção. Tudo isso, para Bloom é destituir a literatura de um status elevado o qual ela merece.

Ou melhor, para Bloom, as correntes críticas antagonizadas por ele não tiveram a capacidade de, de fato, apreender o literário, analisando tão somente um espectro dele, concebido por mentes não aptas à valorização do supra-humano. Bloom acaba por ser extremamente platônico.

A função do grande leitor – a qual ele julga assumir solitariamente – é ignorar as concepções de literatura dos não iniciados, assim como as concepções redutoras ou limitadoras da literatura, e ascender a multitudes longínquas, onde se encontra o fogo dos deuses gnósticos – já que, para Bloom, o Gnosticismo é a religião da literatura. A Crítica Literária, portanto, para Bloom, diante dos seus antagonistas – divindades malignas que escondem os grandes segredos divinos dos mortais

leitores – nada mais é do que a repetição do mito de Prometeu: trazer o conhecimento proibido da literatura para os leitores, comuns ou não.

O projeto crítico de Harold Bloom, portanto, é carregado de egotismo. Contudo, é esse sentimento que orienta as leituras do professor de Yale, fazendo de sua obra um todo extremamente especial, uma expressão genuína do amor pela literatura, apesar de romantizado.

Harold Bloom talvez não seja o crítico literário mais esclarecedor ou o mais didático, a despeito de sua notória erudição e talento enquanto ensaísta. Mas na condição de um leitor psicologicamente envolvido com seu objeto ao ponto de gerar ciúmes e mágoas confessas em decorrência de seus sentimentos pelas obras literárias, é difícil supor crítico mais interessante. Nesse sentido, se tivesse tido seu Boswell, Bloom poderia muito bem ter sido bem-sucedido em sua ambição de ser o Dr. Samuel Johnson do século XX.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ALEXANDER, Edward. *The Shadow of a Great Rock: A Literary Appreciation of the King James Bible* (Review). **The algemeiner**, disponível em <<http://www.algemeiner.com/2012/09/19/the-shadow-of-a-great-rock-a-literary-appreciation-of-the-king-james-bible-review/>> Acesso em 5 de março de 2013.

ALLEN, Graham. **Harold Bloom: A Poetics of Conflict**. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1994.

ALLEN JR., James L. Recent Yeatsiana: The Failed Quest for Unity of Being. **Journal of Modern Literature**, Vol. 2, No. 1 (Sep., 1971), pp. 148-154.

ARAC, J. & GODZICH W. **The Yale critics: Deconstruction in America**. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press, 1983.

BARBARESE, J. T. Implicit Categories of the Romantic Imagination. **The Sewanee Review**, Vol. 99, No. 1 (Winter, 1991), pp. 145-148.

BEWLEY, Marius. Blake And Some Recent Critics. **The Hudson Review**, Vol. 17, No. 2 (Summer, 1964), pp. 278-285.

BLAKE, William. Jerusalem. [1804]. In: KEYNES, Geoffrey (ed.). **Blake: Complete Writings**. Guernsey: The Guernsey Press, 1988.

_____. Songs of Innocence and of Experience: Shewing the Two Contrary States of the Human Soul. [1794]. In: KEYNES, Geoffrey (ed.). **Blake: Complete Writings**. Guernsey: The Guernsey Press, 1988.

_____. The Book of Thel. [1789] In: KEYNES, Geoffrey (ed.). **Blake: Complete Writings**. Guernsey: The Guernsey Press, 1988.

_____. Visions of the Daughters of Albion. [1793]. In: KEYNES, Geoffrey (ed.). **Blake: Complete Writings**. Guernsey: The Guernsey Press, 1988.

BLOOM, Harold et. alii. **Deconstruction and Criticism**. New York: Seabury Press, 1979.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. 2ª ed. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Imago, 2002

_____. **Abaixo as verdades sagradas**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

_____. **Agon: Towards a theory of revisionism**. New York : Oxford University Press, 1982

_____. **Blake's apocalypse: A Study in Poetic Argument**. Anchor Books: New York: Doubleday and Co., 1963.

- _____. **Cabala e crítica.** Trad. Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. Can 35 Million Book Buyers be Wrong? Yes. **Wall Street Journal**, 11 de julho de 2000. Disponível em < <http://sch.ci.lexington.ma.us/~abaker/FOV2-00106819/FOV2-0011A8E8/bloom%20copy.pdf>>. Acesso em 10 de julho de 2013.
- _____. **Como e por que ler.** Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- _____. Dialectic in the Marriage of Heaven and Hell. **PMLA**, Vol. 73, No. 5, Part 1 (Dec., 1958), pp. 501-504.
- _____. **Figures of Capable Imagination.** New York: The Seabury Press, 1976.
- _____. **Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura.** Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- _____. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo.** Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- _____. **Onde encontrar a sabedoria?** Trad. José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- _____. **Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens.** Trad. Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago: 1994.
- _____. **Selected Writings of Walter Pater.** Dayton: Morningside, 1982.
- _____. **Shakespeare: a invenção do humano.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- _____. **Shelley's Mythmaking.** New Haven: Yale University Press, 1959.
- _____. **Stories and Poems for Extremely Intelligent Children of All Ages.** New York: Scribner, 2005.
- _____. **The Anatomy of Influence.** New Haven: Yale University Press, 2011.
- _____. The Breaking of Form. In: BLOOM et al. **Deconstruction and Criticism.** New York: Seabury Press, 1979
- _____. **The Breaking of the Vessels.** Chicago: University of Chicago Press, 1982.
- _____. **The Poetics of Influence.** New Haven: Henry R Schwab Publisher, 1988.
- _____. **The Ringers in the Tower.** Chicago: University of Chicago Press, 1971.
- _____. **The Shadow of a Great Rock.** New Haven: Yale University Press, 2011.
- _____. **The Visionary Company: A reading of English Romantic Poetry.** Rev. and enlarged ed. Ithaca: Cornell University Press, 1971.

_____. **Um mapa da desleitura.** 2ª ed. Trad. Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

_____. **Wallace Stevens: the Poems of our Climate.** Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1977.

_____. **Yeats.** New York: Oxford University Press, 1970.

BROWN, Merle E. Theory of Poetry. **Contemporary Literature**, Vol. 16, No. 2 (Spring, 1975), pp. 241-248.

BURKE JR., John J. *Shakespeare: The Invention of the Human* by Harold Bloom. **South Atlantic Review**, Vol. 64, No. 4 (Autumn, 1999), pp. 115-118.

_____. *The Western Canon: The Books and School of the Ages* by Harold Bloom. **South Atlantic Review**, Vol. 61, No. 1 (Winter, 1996), pp. 129-133.

BUTTER, Peter. *Shelley's Mythmaking* by Harold Bloom. **The Modern Language Review**, Vol. 55, No. 2 (Apr., 1960), pp. 268-269.

CANDIDO, Antônio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos – volume 1.** 7. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993

_____. **Tese e antítese.** São Paulo. Cia. Ed. Nacional, 1964.

CARVALHO, Olavo de. Os gêneros literários: seus fundamentos metafísicos. In: _____. **A dialética simbólica: ensaios reunidos.** São Paulo: É realizações, 2007.

CAVALLO, Guglielmo & CHARTIER, Roger. Introdução. In: _____. **História da leitura no mundo ocidental.** São Paulo: Ática, 1998.

CECCANTINI, J.L.C.T. Leitores de Harry Potter: do negócio à negociação da leitura. In: Jacoby, Sissa; Rettenmaier, Miguel (orgs). **Além da plataforma nove e meia: pensando o fenômeno Harry Potter.** Passo Fundo: Editora UPS, 2005.

CHENEY, Donna R. *Shakespeare: The Invention of the Human* by Harold Bloom. **Rocky Mountain Review of Language and Literature**, Vol. 53, No. 1 (1999), pp. 103-105.

COLEMAN, Patrick. Beyond Hyperbole. **Diacritics**, Vol. 7, No. 3 (Autumn, 1977), pp. 44-52.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: Literatura e senso comum.** Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CULLER, Jonathan. A literariedade. In: ANGENOT, Marc et alii. **Teoria literária: problemas e perspectivas.** Trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

DAMATTA, Roberto. Uma lição para a vida. **Estadão**, 14 de dezembro de 2011. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/noticias/impresso,uma-licao-para-a-vida,810763,0.htm>> Acesso em 2 de fevereiro de 2014.

DAVIS, Robert Con & SCHLEIFER, Ronald. **Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies**. 3. Ed. New York: Longman, 1994.

DE BOLLA, Peter. **Harold Bloom: Towards a Historical Rhetorics**. London: Routledge, 1988.

DE MAN, Paul. A new vitalism. **The Massachusetts Review**, Vol. 3, No. 3 (Spring, 1962), pp. 618-623.

_____. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* by Harold Bloom. **Comparative Literature**, Vol. 26, No. 3 (Summer, 1974), pp. 269-275.

_____. Shelley Disfigured. In: BLOOM et al. **Deconstruction and Criticism**. New York: Seabury Press, 1979

DERRIDA, Jacques. Estrutura, signo e jogo no discurso das Ciências Humanas. In: DONATO, Eugenio & MACKSEY, Richard. (org.). **A controvérsia estruturalista**. Trad. Carlos Alberto Vogt e Clarice Sabóia Madureira. São Paulo: Cultrix, 1976.

DICK, Bernard F. Kabbalah and Criticism by Harold Bloom. **Books Abroad**, Vol. 50, No. 2 (Spring, 1976), p. 482.

DICKINSON, Emily. Poem 113 [1859]. In: JOHNSON, Thomas H. (ed.). **The Complete Poems of Emily Dickinson**. New York: Hachette, 1961.

DOOLEY, David. Bloom and the Canon. **The Hudson Review**, Vol. 48, No. 2 (Summer, 1995), pp. 333-338.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor. **Os irmãos Karamázovi**. Trad. Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultura, 1995.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução**. 4. ed. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2006

_____. The Crack of Bloom. **The Guardian**. 20 de agosto de 2000. Disponível em <<http://www.guardian.co.uk/books/2000/aug/20/classics>>. Acesso em 10 de julho de 2013.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Trad. M.F. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Os limites da interpretação**. 2ª ed. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EILAND, Howard. Harold Bloom and High Modernism. **boundary 2**, Vol. 5, No. 3 (Spring, 1977), pp. 935-942.

ENDE, Stuart E. The Melancholy of the Descent of Poets. **boundary 2**, Vol. 2, No. 3 (Spring, 1974), pp. 608-615.

FAULKNER, William. **As I Lay Dying**. New Yor: Random House, 1987.

FITE, David. **Harold Bloom: the Rhetoric of the Romantic Vision**. Amherst: Univ. of Massachusetts Press, 1987.

FLETCHER, Angus. The Central Commentary: Notes for a Review. **Diacritics**, Vol. 1 No. 1 (Autumn, 1971), pp. 16-19.

FLORES, Ralph. *The Breaking of the Vessels* by Harold Bloom; *Agon: Towards a Theory of Revisionism* by Harold Bloom. **World Literature Today**, Vol. 56, No. 4, (Autumn, 1982), pp. 693-694.

FOGLE, Richard Harter. *Shelley's Mythmaking* by Harold Bloom. **Modern Philology**, Vol. 57, No. 3 (Feb., 1960), pp. 211-213.

FOKKEMA, Douwe. Questões Epistemológicas. In: ANGENOT, Marc et alii. **Teoria literária: problemas e perspectivas**. Trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

FROST, Robert. **The poetry of Robert Frost: the collected poems, complete and unabridged**. New York: Owl Books, 1979.

FRYE, Northrop. **Anatomy of Criticism: Four Essays**. New Jersey: Princeton University Press, 1971.

_____. **Fearful Symmetry: A Study of William Blake**. Princeton: Princeton University Press, 1974.

GADAMER, Hans. The Elevation of the Historicality of Understanding to the Status of Hermeneutical Principle. In: RICHTER, David H. (ed.). **The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends**. 3rd. ed. Boston: Bedford/St. Martin's, 2007.

GILBERT, Roger. Acts of Reading, Acts of Loving: Harold Bloom and the Art of Appreciation. In: SELLARS, R. & ALLEN, G. **The Salt Companion to Harold Bloom**. Norfolk: Salt Publishing, 2007.

GINZBURG, Jaime. *Cânone e valor estético em uma teoria autoritária da literatura*. **Revista de Letras**. Universidade Estadual Paulista. vl. 44. n. 1. jan./jul. 2004. p. 97-111.

GIOVANNI, Nikki. Bloom as Dracula. In: AUBERT, A., HERNTON C., et. alii. Harold Bloom's Charge That Multiculturalism in American Poetry is a Mask for Mediocrity. **The Journal of Blacks in Higher Education**, No. 21 (Autumn, 1998), pp. 111-113.

GORRA, Michael. The Most Healing of Pleasures. **The New York Times**, 12 de junho de 2000. Disponível em <<http://www.nytimes.com/books/00/06/18/reviews/000618.18gorrat.html>>. Acesso em 10 de julho de 2013.

GRAMSCI, Antonio. **Selections from the Prison Notebooks**. Trad. Quintin Hoare e Geoffrey Nowell Smith. New York: International Publishers, 1971.

GREEN, Dan. Review: *The Anatomy of Influence* by Harold Bloom. **The Quarterly Conversation**, 6 de setembro de 2011. Disponível em <<http://quarterlyconversation.com/the-anatomy-of-influence-by-harold-bloom>> Acesso em 5 de março de 2014.

GUILLORY, John. The Ordeal of Middlebrow Culture. **Transition**, No. 67 (1995), pp. 82-92.

HARTMAN, Geoffrey. Preface. In: BLOOM et al. **Deconstruction and Criticism**. New York: Seabury Press, 1979

HEMINGWAY, Ernest. **The Complete Short Stories of Ernest Hemingway**. New York, Charles Scribner's Sons, 1987.

HEMLING, Steven. Harold Bloom's Critical Sublime. **The Kenyon Review, New Series**, Vol. 12, No. 3 (Summer 1990), pp. 154, 168)

HIRSCH JR. E.D. **Cultural Literacy: What Every American Needs to Know**. Boston: Houghton Mifflin Company, 1987.

HIRSCH, David H. Deep Metaphors and Shallow Structures. **The Sewanee Review**, Vol. 85, No. 1 (Winter, 1977), pp. 153-166.

HOLKEBOER, Robert. *Wallace Stevens: The Poems or our Climate* by Harold Bloom. **World Literature Today**, Vol. 51, No. 4 (Autumn, 1977), pp. 620-621.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Manuel Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2004.

HONAN, Park. On Robert Browning and Romanticism. **Browning Institute Studies**, Vol. 1 (1973), pp. 147-172.

IMBERT, Enrique Anderson. **A crítica literária: seus métodos e problemas**. Trad. Eugénia Maria Aguiar e Silva. Coimbra: Livraria Almedina, 1986.

IRWIN, John T. Misreading the Map. **The Sewanee Review**, Vol. 83, No. 4 (Fall, 1975), pp. cxxix-cxxxiii.

ISER, Wolfgang. **The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett**. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1974.

JARVIS, Robin. Three Men in a Drunken Boat: Milton, Wordsworth, Bloom. **Diacritics**, Vol. 13, No. 3 (Autumn, 1983), pp. 44-56.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JEFFARS, A. Norman. *Yeats* by Harold Bloom. **The Review of English Studies, New Series**, Vol. 22, No. 88 (Nov., 1971), pp. 514-517.

JOBIM, José Luis (org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade de julgar**. Trad. Daniela Botelho B. Guedes. São Paulo: Ícone Editora, 2009.

_____. **Crítica da razão pura**. Trad. Alex Marins. São Paulo: Martin Claret, 2003.

KERMODE, Frank. Hip Gnosis. **The Guardian**, 12 de outubro de 2002. Disponível em
<<http://www.guardian.co.uk/books/2002/oct/12/featuresreviews.guardianreview14>>. Acesso em 10 de julho de 2013.

KNAPP, Steven & MICHAELS Walter Benn. "Against Theory". In: LEITCH, Vincent B. (org.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. 2. Ed. New York: Norton, 2010.

LEITCH, Vincent B. **American Literary Criticism: from the 30s to the 80s**. New York: Columbia University Press, 1988.

_____. **Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction**. New York: Columbia Univ. Press, 1983.

_____. (org.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. 2. Ed. New York: Norton, 2010.

LENTRICCHIA, Frank. Serie's Editors Foreword. In: BLOOM, Harold. **The Breaking of the Vessels**. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1982.

LIMA, Luiz Fernando Martins de. **A recepção crítica de Harold Bloom no meio acadêmico brasileiro**. 152 f. Dissertação (Mestrado em Letras). – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Assis, 2009.

_____. Leituras de Freud, Jung e Lacan em vista da teoria da *angústia da influência* de Harold Bloom. In: III SEMINÁRIO LEITURAS DA MODERNIDADE, Assis, 2011.

_____. O leitor de Harold Bloom na Universidade Brasileira desde sua publicação no Brasil. In: X SEMANA DE LETRAS, Porto Alegre, 2010, **Anais eletrônicos**. Disponível em
<<http://ebooks.pucrs.br/edipucrs/anais/Xsemanadeletras/comunicacoes/Luiz-Fernando-Martins-de-Lima.pdf>>

_____. Os autores excludentes do cânone e seu papel na orientação de jovens leitores: o caso Harold Bloom. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DO GRUPO DE PESQUISA "LEITURA E LITERATURA NA ESCOLA" – JUVENTUDE E

LETRAMENTO LITERÁRIO, 2011, Assis, **Anais eletrônicos**. Disponível em: <http://www.fema.edu.br/images/eg/Simposio_3_Narrativas_juvenis/PDFs/Os_autores_excludentes_de_canone.pdf>

MACDONALD, Joyce Green. Harold Bloom's Shakespeare by Harold Bloom; Christy Desmet; Robert Sawyer. **South Atlantic Review**, Vol. 68, No. 1 (Winter, 2003), pp. 119-122.

MACGANN, Jerome J. Romanticism and the Embarassments of Critical Tradition. **Modern Philology**, Vol. 70, No. 3 (Feb., 1973), pp. 243-257.

MAYHEW, George P. *Yeats* by Harold Bloom. **Books Abroad**, Vol. 45, No. 2 (Spring, 1971), pp. 321-322.

MELO NETO, João Cabral de. A educação pela pedra [1962-1965]. In: SECCHIN, Antonio Carlos (org.). **João Cabral de Melo Neto: poesia completa e prosa**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

MELVILLE, Stephen. Reading Bloom. **Chicago Review**, Vol. 28, No. 1 (Summer, 1976), pp. 133-140.

MILLER, J. Hillis. The critic as host. In: **Deconstruction and Criticism**. New York: Seabury, 1979.

MILLER JR., James E. *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* by Harold. **Modern Philology**, Vol. 77, No. 2 (Nov., 1979), pp. 249-253.

MULRYNE, J. R. *Yeats* by Harold Bloom. **The Modern Language Review**, Vol. 69, No. 3 (Jul., 1974), pp. 629-630.

NEMEROV, Howard. Figures of Thought. **The Sewanee Review**, Vol. 83, No. 1 (Winter, 1975), pp. 161-171.

NEMOIANU, Virgil. *Ruin the Sacred Truths: Poetry and Belief from the Bible to the Present* by Harold Bloom. **MLN**, Vol. 104, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1989), pp. 1176-1178.

NICHTIE, Elizabeth. *Shelley's Mythmaking* by Harold Bloom. **Modern Language Notes**, Vol. 75, No. 7 (Nov., 1960), pp. 609-613.

O'HARA, Dan. *The Breaking of the Vessels* by Harold Bloom. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 41, No. 1 (Autumn, 1982), pp. 99-101.

PARMÊNIDES. A viagem em direção à verdade. In: NICOLA, Ubaldo. **Antologia ilustrada de Filosofia: das origens à idade moderna**. Trad. Maria Margherita de Luca. São Paulo: Globo, 2005.

PAVIS, Patrice. Estudos teatrais. In: ANGENOT, Marc et alii. **Teoria literária: problemas e perspectivas**. Trad. Ana Luísa Faria e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1995.

PEERS, Richard. Review: *The Shadow of a Great Rock: A Literary Appreciation of the King James Bible*, Harold Bloom. **Company of Voices**, 30 de julho de 2013. Disponível em < <http://trinitylewisham.com/2013/07/30/review-the-shadow-of-a-great-rock-a-literary-appreciation-of-the-king-james-bible-harold-bloom/>> Acesso em 5 de março de 2014.

PERLOFF, Marjorie. *Agon: Towards a Theory of Revisionism* by Harold Bloom. **The Modern Language Review**, Vol. 81, No. 2 (Apr., 1986), pp. 431-435.

_____. *Wallace Stevens: The Poems of Our Climate* by Harold Bloom. **American Literature**, Vol. 50, No. 1 (Mar., 1978), pp. 129-132.

_____. Yeats as Gnostic. **Contemporary Literature**, Vol. 12, No. 4, Modern British Poetry (Autumn, 1971), pp. 554-561.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PINSKY, Robert. Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens by Harold Bloom. **Modern Philology**, Vol. 76, No. 3 (Feb., 1979), pp. 300-303.

PLATÃO. **Diálogos I**. Trad. Edson Bini. Edipro: São Paulo, 2007.

PRITCHARD, William H. The Hermeneutical Mafia or, After Strange Gods at Yale. **The Hudson Review**, Vol. 28, No. 4 (Winter, 1975-1976), pp. 601-610.

PURSER, J. W. *Shelley's Mythmaking* by Harold Bloom. **The Review of English Studies, New Series**, Vol. 12, No. 46 (May, 1961), pp. 214-216.

_____. *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry* by Harold Bloom. **Review of English Studies, New Series**, Vol. 14, No. 54 (May, 1963), pp. 209-211.

RACKNIN, Phyllis. *Shakespeare: The Invention of the Human* by Harold Bloom. **The Sixteenth Century Journal**, Vol. 31, No. 2 (Summer, 2000), pp. 591-592.

RANSOM, John Crowe. "Criticism Inc.". In: LEITCH, Vincent B. (org.). **The Norton Anthology of Theory and Criticism**. 2. Ed. New York: Norton, 2010.

RAWES, Alan & SHEARS, Jonathon (eds). **Reading, writing and the influence of Harold Bloom**. Manchester: Manchester University Press, 2010.

RIDDEL, Joseph. Juda Becomes New Haven. **Diacritics**, Vol. 10, No. 2 (Summer, 1980), pp. 17-34.

ROBINSON, H. C. "William Blake, Artist, Poet, and Religious Mystic. In: BENTLEY Jr., G.E. (ed.) **The Critical Heritage: William Blake**. New York: Routledge, 1996.

ROLLASON, Christopher. On the Stone Raft: Harold Bloom in Catalonia and Portugal. In: SELLARS, R. & ALLEN, G. (orgs.) **The Salt Companion to Harold Bloom**. Norfolk: Salt Publishing, 2007.

ROSA, João Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2007.

SAENGER, Paul. A leitura nos séculos finais da Idade Média. In: _____. **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1998.

SAID, Edward W. **The World, the Text and the Critic**. Cambridge: Harvard University Press, 1983.

_____. The Poet as Oedipus. **The New York Times**, 13 de abril de 1975. Disponível em <<http://www.nytimes.com/books/98/11/01/specials/bloom-misreading.html>>. Acesso em 10 de julho de 2013.

SALUSINSZKY, Imre. **Criticism in Society**. New York: Methuen, 1987.

SCHENK, Leslie. *How to Read and Why* by Harold Bloom. **World Literature Today**, Vol. 75, No. 3/4 (Summer - Autumn, 2001), pp. 236-237.

SCHWABER, Paul. Anxious Poets. **College English**, Vol. 35, No. 1 (Oct., 1973), pp. 86-89.

SELLARS, R. & ALLEN, G. (orgs). **The salt companion to Harold Bloom**. Norfolk: Salt Publishing, 2007

SHULEVITZ, Judith. *The Hall of Fame*. **New York Times**, 27 de outubro de 2002. Disponível em <<http://www.nytimes.com/2002/10/27/books/the-hall-of-fame.html>>. Acesso em 8 de janeiro de 2009.

_____. *How to Read a How-to-Read Book*. **New York Times**, 27 de Janeiro de 2002. Disponível em <<http://www.nytimes.com/2002/01/27/books/the-close-reader-how-to-read-a-how-to-read-book.html>>. Acesso em 8 de janeiro de 2009.

SIEGEL, Sandra. Prolegomenon to Bloom: The Opposing Virtue. **Diacritics**, Vol. 1, No. 2 (Winter, 1971), pp. 35-38.

SIMPSON, Louis. Rehabilitations of an Angel. **The Hudson Review**, Vol. 12, No. 4 (Winter, 1959-1960), pp. 635-637.

SMITH, H. A. *The Visionary Company: A Reading of English Romantic Poetry* by Harold Bloom. **The Modern Language Review**, Vol. 58, No. 1 (Jan., 1963), pp. 108-109.

SOUTHEY, Robert. "Madness". In: BENTLEY Jr., G.E. (ed.) **The Critical Heritage: William Blake**. New York: Routledge, 1996.

STOKES, Philip. **Os 100 pensadores essenciais da filosofia**. Trad. Denise Cabral de Oliveira. Rio de Janeiro: Difel, 2012.

SYLVESTER, Heidi. Sublime Theorist: Harold Bloom's Catastrophic Theory of Literature. In: SELLARS, R. & ALLEN, G. **The Salt Companion to Harold Bloom**. Norfolk: Salt Publishing, 2007.

TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX**. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TORCHIANA, Donald T. *Yeats by Harold Bloom*. **Modern Philology**, Vol. 70, No. 2 (Nov., 1972), pp. 168-174.

WELLEK, René & WARREN, Austin. **Teoria da literatura**. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1962.

WORDSWORTH, Ann. *Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction* by Vincent B. Leitch; *Agon: Towards a Theory of Revisionism* by Harold Bloom; *A Critical Theory of Literature* by Costanzo DiGirolamo. **The Review of English Studies**, New Series, Vol. 36, No. 143 (Aug., 1985), pp. 458-461.

WORDSWORTH, William. **The Complete Poetical Works of Wordsworth**. Cambridge: The Riverside Press, 1932

WULLSCHLAGER, Jackie. The Shadow of a Great Rock. **Financial Times**, 23 de setembro de 2011. Disponível em < <http://www.ft.com/intl/cms/s/2/c7ab32d4-e473-11e0-92a3-00144feabdc0.html#axzz322vt3HEJ>> Acesso em 3 de março de 2011.

ZILBERMAN, Regina. *Por que ler Harold Bloom*. **Zero Hora Cultura**, Porto Alegre. p.5, 24 de maio de 2003.

ZOLIN, Lúcia Osana & BONNICI, Thomas. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. Ed. Maringá: EDUEM, 2009.