

**O CÂNONE, O ERRANTE E AS DEMANDAS DE COMUNIDADE: UM RECALQUE
CRÍTICO NA “DESLEITURA” DE WILLIAM BLAKE POR HAROLD BLOOM**

**THE CANON, THE WANDERER AND THE DEMANDS OF COMMUNITY: A CRITICAL
REPRESSION IN THE “MISREADING” OF WILLIAM BLAKE BY HAROLD BLOOM**

Ravel Giordano Paz (UEG)

RESUMO: O trabalho discute a “desleitura” do poema “London”, de William Blake, pelo crítico norte-americano Harold Bloom no livro *Poesia e Repressão*, questionando sua elisão dos elementos sociais e seu centramento na intertextualidade com o *Livro de Ezequiel*. Confronta, ainda, a interpretação de Bloom com uma leitura feminista do mesmo poema, e sugere, num cotejo com o comentário do crítico sobre o *Ulisses* de Joyce e um *agon* teórico-subjetivo preliminar em *O Cânone Ocidental*, que a referida elisão se liga a um zelo excessivo por uma autoridade crítica e a uma repressão/substituição da comunidade dos viventes enquanto dado indissociavelmente existencial-literário significativo por comunidades mais seletas, canônicas e institucionais.

Palavras-chave: *Cânone; “desleitura”; crítica literária estadunidense; poesia de língua inglesa.*

ABSTRACT: The paper discusses the "misreading" of William Blake's poem "London" by the American critic Harold Bloom in the book *Poetry and Repression*, questioning his elision of the social elements and their centering on intertextuality with the *Book of Ezekiel*. The work confronts also the interpretation of Bloom with a feminist reading of the same poem, and suggests, in a collation with the critic's comment on Joyce's *Ulysses* and a theoretical and subjective preliminary *agon* in *The Western Canon*, that this elision binds to an excessive zeal for a critical authority and a repression/replacement of the community of living beings while inextricably existential-literary significant element by more select, canonical and institutional, communities.

Keywords: *Canon; “misreading”; criticism from United States of America; poetry from English language.*

Que via eu dela? Uma cabeça sempre, às vezes as mãos,
raramente os braços. Uma cabeça sempre. Coberta de pelos,
rugas, sujeira, baba. Uma cabeça que ofuscava o ar. Não que
seja importante ver, mas é um comecinho.

(Beckett, *Molloy*)

1. INCURSO

O *status* de personalidade pública que se agregou ao nome de Harold Bloom pelo menos desde a publicação de *O Cânone Ocidental* não poderia deixar de afetar seu prestígio como crítico literário. Bloom é, hoje, uma espécie de ser bifronte: de um lado o pesquisador sério e erudito, estudioso da Cabala e formulador de uma teoria em linhas gerais simples – a da “angústia da influência”⁴ –, mas de base inegavelmente rica e aplicações não raro fascinantes, sobretudo pela articulação de elementos psicanalíticos e esotéricos; e de outro lado, o polemista encarniçado contra as tendências “culturalistas” nos estudos literários, muitas vezes brilhante mas não raro injusto, e, como dimensão ativa desse polemismo, o propagandista dos “grandes nomes” da dita literatura ocidental (“Western Literature”), do qual, naturalmente, o *Cânone* é a obra mais representativa.

⁴ Como se traduziu no Brasil *The Anxiety of Influence*, o livro teórico-analítico de Bloom mais conhecido entre nós.

Essa imagem não é totalmente injusta: quem quer que se dedique à leitura dos textos de Bloom não demora a perceber a desigualdade qualitativa, por vezes gritante, que reina entre eles, de acordo com o “leitor modelo” ao qual se infere, igualmente sem dificuldade, que se dirigem. Entretanto, o corte incisivo entre o estudioso sério e o polemista & propagandista pode gerar o sério problema de ofuscar a estreita interdependência dessas duas faces, seja no âmbito das teorizações ou das posições políticas de Bloom. O problema, enfim, de separar a construção crítico-teórica do fundo ideológico sobre o qual, necessariamente, ela se erige – e que ao mesmo tempo ela *enriquece*, pois mesmo um “best-seller” como *O Cânone Ocidental*, tão marcado por reduções apressadas – por exemplo, de Fernando Pessoa e Pablo Neruda a Walt Withman e de quase tudo a Shakespeare –, não deixa de conter análises ou comentários realmente grandiosos.

Na verdade, o próprio – e complexo – mecanismo das “angústias de influência”, assim como o “mapa da desleitura” de Bloom, se ligam a uma concepção estrita e estreitamente canônica da história literária, que determina mal disfarçados movimentos de subsunção, sobretudo no que diz respeito ao lugar do histórico e do social – ou seja, do que vulgarmente se chama “o contexto” – na construção e na determinação dos *sentidos fortes* do texto literário. Quando afirma, na linguagem um tanto apressada característica d’*O Cânone*, que o que chama de influência interartística “contém componentes espirituais, psicológicos e sociais, mas seu maior elemento é estético” (BLOOM, 1995, p. 31), o crítico elide o fato de que, a rigor, apenas o terceiro desses “componentes” não possui um papel estrutural em seus esquemas teóricos: é um *agon* simultaneamente estético e psicológico que os novos autores travam com os grandes precursores⁵, sendo que o próprio valor estético, não sendo ideológico nem propriamente formal – pois o formalismo privilegia uma materialidade do objeto estético que deve parecer igualmente suspeita a Bloom –, só pode ser espiritual.

Entretanto, por reducionistas, elitistas ou, no limite, equívocos que sejam, os postulados, as construções teóricas, as análises e mesmo os *julgamentos* de Bloom têm seu valor inegável, entre eles o mérito de compreender o processo de criação literária não da forma mecanicista como diversas correntes – esteticistas, psicologistas ou sociológicas – o conceberam, mas na forma de uma entranhada e complexa *agonística*. Por isso – em atenção ao que se pode *aprender* aí –, também é importante surpreender as contradições de Bloom no interior de sua própria lógica e suas concepções, ou, melhor ainda, de sua própria agonística com seus “objetos”, ou seja, com as obras e os nomes que povoam, delimitam e esgarçam sua história e suas canonizações literárias.

⁵ Ou os “efebos” com os “precursores”. Mas nos desobrigaremos, aqui, de utilizar desnecessariamente as metáforas teóricas de Bloom, por vezes mais pedantes do que efetivamente operacionais. Sobre a proeminência do psíquico nos esquemas de Bloom, cf. o primeiro parágrafo de *Poesia e repressão*, onde o crítico, numa paráfrase de Derrida, coloca-se a pergunta: “O que é a psique, o que deve ser um texto se pode ser representado por uma psique?” (BLOOM, 1994, p. 14).

O que não significa recriar aquela distinção – aquela figura bifronte – em outro nível, se não distinguindo, *depurando* um Bloom “profundo” de um mais ou menos superficial. Pelo contrário, a fidelidade estrita à seriedade a que se propõe em seus melhores textos deveria levar à superação não só das estreitezas do polemismo ideológico como do imanentismo estético-psicologista, aliás bastante particular (na verdade, um *relacionalismo* intertextual-interpsicológico), que Bloom constrói. E isso, inclusive, porque essa fidelidade obrigaria a reconhecer que um mecanismo repressor atua na própria constituição desse imanentismo (e, claro, mais fortemente ainda, nas estreitezas ideológicas). O objetivo deste texto é demonstrar como esse mecanismo e o principal elemento que ele reprime se deixam entrever e são, afinal, determinantes numa leitura específica de Bloom – de par, ou melhor, em contraste com outra, menos empenhada, mas cuja inversão de sinal em relação à primeira é extremamente sugestiva, ainda mais no pequeno campo associativo e, digamos, comunitário (ou, mais precavidamente ainda, “familiar”) que ela cria.

2. BLOOM VERSUS BLAKE: “REVISIONISMO” E REVISÃO CANÔNICA

Poesia e Repressão é um dos trabalhos que elucida de forma mais direta a relação entre a noção de cânone e os fundamentos da práxis crítico-teórica de Bloom. Em linhas gerais, o objetivo – ou, senão isso, o principal *ato crítico* – do segundo texto do volume, “Blake e o Revisionismo”⁶, consiste em discutir a posição do poeta inglês William Blake, particularmente de dois conhecidos poemas seus, “London” e “The Tyger”, no cânone literário. Com a noção de “revisionismo”, Bloom se refere à releitura (ou “desleitura”) de um “clássico ortodoxo” em um texto “tardio”. Para que o fruto desse *agon* se estabeleça canonicamente, é preciso que a *autoridade* do poeta se imponha, tanto face ao texto original quanto, ao que tudo indica – pois esses são deslizamentos não trabalhados na teorização de Bloom –, no âmbito das *figurações internas*, inclusive, como veremos, no âmbito das relações sociais; ao menos quando elas se impõem de forma imperiosa, como ocorre no “London”⁷, uma das *Songs of Experience* mais conhecidas de Blake. Por isso mesmo esta é a discussão de que nos ocuparemos, especificamente, aqui.

O crítico, no entanto, começa analisando o processo de canonização – no caso, religiosa – de um texto mais antigo, o *Ecclesiastes* (ou *Qohélet*), em contraste com a não canonização de outro, o *Ecclesiasticus*, de Ben Sirach. Como um texto tão marcado pelo ceticismo pôde ser incorporado ao cânone bíblico enquanto outro, um verdadeiro “monumento ao judaísmo ortodoxo”, não o foi? Em resumo, porque ainda aí o que predominou, muito embora à custa de muita polêmica, foi o critério estético, mas também porque o *Ecclesiastes* se impôs de maneira forte a seu precursor, a Torah, por

⁶ Cotejamos a tradução desse artigo com a introdução do volume *William Blake* – da coleção Bloom’s BioCritics, editada por Bloom (2006) –, que constitui a transcrição do artigo, originalmente publicado em 1987 em uma edição das *songs of Innocence and Experience* por Bloom.

⁷ Realmente, portanto, essas relações não constituem um componente estrutural no esquema de Bloom: na análise de “The Tyger”, mesmo, elas não se colocam.

exemplo ao transferir “a ênfase da magnificência das *Leis* para a impotência humana” (BLOOM, 1994, p. 42). Em sua retomada do próprio *Eclesiastes*, por sua vez, Ben Sirach faz uma leitura fraca e “canonicamente equivocada” dele, sobretudo ao interpretá-lo “superfigurativamente”.

E é um tipo de leitura superfigurativa – mais exatamente, a atribuição de uma voz profética forte mas, na verdade, inexistente ou fracassada no poema – que explicaria a canonização de “London”, que por sua vez partilharia com o não canônico *Ecclesiasticus* a insustentabilidade estética, “por lhe faltar autoridade” (idem, p. 58).

O “London” de Blake, segundo Bloom, teria como “texto precursor” o capítulo 9 do *Livro de Ezequiel*. Os elementos que o crítico apresenta em apoio a essa tese não são muitos, mas eles e o próprio cotejo dos textos permitem reconhecer que, quando menos, a passagem em questão exerceu alguma influência, consciente ou inconsciente, sobre Blake e seu poema. O capítulo 9 de *Ezequiel* trata da dramática convocação, por um querubim – portador, no entanto, da própria “glória do Deus de Israel” –, dos “intendentes da cidade, cada um com as suas armas destruidoras na mão”, para que procedem ao extermínio dos ímpios de Jerusalém. Dirigindo-se a um homem que carrega um tinteiro na cintura, o anjo – aliás, o texto se refere, agora, ao “Senhor” – lhe ordena que marque “as testas dos homens que lamentam e que gritam” contra as “abominações” que se realizam na cidade, a fim de poupá-los do massacre que os demais deverão consumir.⁸ Apesar das súplicas do próprio profeta para que não leve o massacre – já em curso – até o fim, o anjo se mantém irredutível, e o capítulo termina com o retorno do homem com o tinteiro: “Fiz como mandaste” (idem, p. 44).

“London”, por sua vez, constitui um apanhado de imagens, entre “realistas” e alegóricas, da ruína social e moral da cidade pela qual o poeta, ou melhor, o eu lírico vaga, ouvindo os lamentos de seus habitantes infelizes. Os versos em que Bloom localiza a imagem central do poema e sua principal intertextualidade com o livro bíblico são os da penúltima estrofe. Nela, o eu lírico, governado sempre pelo mesmo verbo, afirma ouvir

How the Chimney-sweeper's cry
Every blackening Church appals,
And the hapless Soldiers sigh,
Runs in blood down Palace walls.⁹ (Idem, p. 51)

⁸ Vale ressaltar, nesse ponto, uma pequena astúcia de Bloom: no fim de sua exposição sobre o capítulo, o crítico comenta que “Os comentários sobre Ezequiel interpretavam que o *taw* [ou seja, a letra “t”] colocado na testa dos justos seria escrito a tinta e significaria *tichych*, “viverás”, mas o *taw* na testa dos ímpios seria escrito com sangue e significaria *tamuth*, “morrerás”” (idem, p. 45). A passagem do livro bíblico citada, porém, não contém nenhuma menção a uma marca negativa, no sentido de indicar os que devem morrer: se esse comentário final de Bloom tem sentido ele diz respeito a outro trecho; no entanto, ele cumpre um papel importante na economia do ensaio, onde se argumentará que é justamente uma marca de tinta e outra de sangue que os lamentos noturnos imprimem sobre a Igreja e o Palácio – *mas ambas como indicação punitiva*: inversa, portanto, à marcação ordenada pelo querubim em *Ezequiel*, 9.

⁹ “Como o grito dos Limpadores de Chaminé / Apavora cada Igreja enegrecida, / E como o lamento do infeliz Soldado / Escorre em sangue pelos muros do Palácio”. Traduzimos, o mais literalmente possível, as citações de “London”, mas quando necessário esclareceremos as eventuais discordâncias com o tradutor de *Poesia e Repressão*, que não apenas traduz os excertos no fim do volume como, naturalmente, aplica suas escolhas à tradução do próprio ensaio. Por motivos de praticidade, citaremos “London” diretamente do ensaio de Bloom.

A rima *cry / sigh* (gritar / lamentar) atestaria o eco de Ezequiel, enquanto o lamento que, nas palavras de Bloom (1994, p. 51), “ajuda a enegrecer a Igreja em perpétuo enegrecimento”, e o grito que escorre nos muros do palácio seriam justamente as *marcas visíveis* – mas aqui negativas, de condenação ou amortalhamento – semelhantes às que o anjo determinara espalhar em Jerusalém.

Na “desleitura” de Ezequiel por Blake (e deste por Bloom), porém, o mais importante é a própria preeminência da *audição*, que cria essas sinestésias. Qual, afinal, a explicação dessas imagens, um tanto atípicas “mesmo na representação sublime”?

Creio que a resposta é dada no nosso mapa de desleitura. O que Blake está reprimindo na sua hipóbole de ouvir/ver é o poder visionário do *nabi*, o profeta hebreu, e a voz recalçada 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. (Idem, p. 51)

Em suma, Blake se revela, em “London”, um profeta incompleto, temeroso ou *perdido*, como Bloom sugere na interpretação do primeiro verso do poema, “I wander thro’ each charter’d street”:

“*To wander*” é não ter destinação ou propósito. Um profeta bíblico pode “vagar” quando é expulso para o deserto (...), mas não há de “vagar” quando atravessa a cidade, quando percorre Jersualém, a cidade de Deus. Lá sua voz inspirada tem sempre um propósito e seus pés inspirados sempre uma destinação. Blake sabia disso mais do que nós. (Idem, p. 46)

Assim, já a primeira elocução do poema equivaleria a uma espécie de confissão de fracasso de Blake. Bloom, nesse ponto, não se vexa de se revestir da autoridade necessária para, digamos, “traduzir” em linguagem corrente essa confissão jamais formulada: “Não sou Ezequiel, não sou um profeta, estou receoso demais para ser o profeta que deveria ser, *estou escondido*” (BLOOM, 1994, p. 46).

Também a interpretação da segunda estrofe do poema é essencial na “desleitura” de Bloom, e por isso também nos convém transcrevê-la:

In every cry of every Man,
In every Infant's cry of fear
In every voice, in every ban
The mind-forg'd manacles I hear (Idem, p. 50)

Se no primeiro dos versos acima Bloom vê uma “sinédoque do rosto humano universal” que representaria “o voltar-se de Blake contra si mesmo”, por conta de *sua própria* fraqueza e pesar (por não ser um profeta como Ezequiel), os versos seguintes criariam, em sua estrutura repetitiva, uma espécie de “litanias”, “uma estranha reificação metonímica” que “é também um isolamento, pois este ‘*every*’ separa mais do que une as pessoas” (idem, p. 50). Bloom também nota, em outro

ponto, a origem comum das palavras “*ban*” (“maldição”) e “*infant*”, ambas originárias “da mesma raiz, o indo-europeu *Bha*, uma raiz significando *speak*”. Assim, sendo *infant* “o que é incapaz de falar; só o que pode fazer é chorar”, e sendo *to ban* (“amaldiçoar”) “colocar alguma coisa ou alguém sob interdição”, *ban* e *voice* constituiriam, no poema, “sinônimos naturais”, de modo que o crítico chega à seguinte “equação”: “cada voz = uma interdição = uma maldição = praga = lágrima seca e maldita”. E também *prophet* se liga à ideia de “falar”, pois deriva desse verbo em grego (*phanai*) e em latim (*fari*) (idem, p. 48).

Finalmente, Bloom vê na expressão “*mind-forg’d manacles*” “uma expressão deliberadamente evocativa do problema metafísico do dualismo ocidental: ‘*manacles*’ ou algemas envolve *manus* ou mãos e é conseqüentemente ato corporal; no entanto é ao mesmo tempo realizado e fingido ou falsificado pelo princípio oposto da mente” (idem, p. 48-49). “*To forge*”, esclarecera o crítico pouco antes, “significa ‘forjar’ em ambos os sentidos: fazer como faz um ferreiro ou um poeta, mas também falsificar” (idem, p. 48).

Assim, vagando no seio dessa comunidade de infelizes e apartados entre si e essencialmente divididos, ele próprio infeliz, sem destino e sem voz, o Blake de “London” seria uma espécie de arremedo de profeta – um *falso* profeta.

3. EM DEMANDAS: CURSOS, DEFLUXOS

Sem dúvida a interpretação de Bloom contém achados valiosos, e precisamos estar atentos a eles se quisermos fazer, nós mesmos, algo como uma “desleitura”, senão forte, *responsável* desse texto. Isso, no entanto, não nos impede de começar assinalando e esmiuçando uma *discordância de leitura* que, se não é mais fundamental que as outras, de certa forma as condensa. Ela diz respeito ao valor e ao sentido conferido ao fim do poema, cuja discussão – e transcrição – omitimos até agora.

Em sua última imagem soturna, o que eu lírico de Blake diz *mais ouvir* pelas ruas, à meia-noite¹⁰, é “Como o xingamento das jovens Prostitutas / Varre a lágrima dos recém-nascidos / E empesta com pragas o carro fúnebre das Bodas”¹¹. Bloom vê nesse fecho o “objeto da desleitura mais fraca entre todas” as correntes do poema, ou seja, a interpretação errônea de “*curse*”, que

¹⁰ Ainda que aquele “mais” restrinja o ato de ouvir a essa hora, ele não deixa de acentuar seu valor enquanto hora culminante: “But most thro’ midnight streets I hear...” (idem, p. 47).

¹¹ No original transcrito por Bloom, “How the youthful Harlot’s curse / Blasts the new born Infant’s tear, / And blights with plagues the Marriage hearse” (idem, p. 47-48). A edição brasileira traduz o verbo “*to blast*”, tanto no poema quanto no texto de Bloom, por “secar”. De nossa parte, pareceu-nos que *varrer* conjuga mais aproximadamente os sentidos mais correntes do verbo, ambos, a nosso ver, implicados no poema: o de *soprar fortemente*, inclusive no sentido de uma ação *humana*, e o de *explodir*, no sentido de uma ação catastrófica. Outras alternativas, mas talvez incisivas demais, seriam “arrasar” e “devastar”.

traduzimos por “xingamento”, como uma doença venérea, e sua ação sobre a criança como uma “cegueira pré-natal” gerada por ela. Ao invés disso, o crítico propõe que se interprete a prostituta “como a perpetuamente jovem prostituta de Blake, a Natureza, *não* a fêmea humana, mas o elemento natural no ser humano, masculino ou feminino” (idem, p. 51-52); antes, também rejeitando a ideia relativa à doença venérea, sustentara que “curse” figuraria, no poema, como o que “viria a significar no vernáculo depois de Blake e ainda significa hoje: a menstruação, o ciclo natural da mulher” (idem, p. 48).

Incompatíveis ou não, essas interpretações ligeiramente discordantes criam uma espécie de naturalização simbólica (ou simbolização naturalizante) que subtrai à voz da prostituta, e sua ação, qualquer sentido ativo, ainda que meramente patológico. Esse procedimento é essencial para o restante da interpretação de Bloom, que sublinha nas consequências do “curse” da prostituta “um outro ver/ouvir sinestésico: *o modo como* uma outra praga ou maldição ou fato natural (menstruação) explode ou se espalha num outro fato natural, a falta de lágrimas de um recém-nascido”, sendo que, para Blake, “todo fato natural é igual a outro fato natural”¹². Similarmente, “todos os matrimônios são funerais” porque “a Velha Inglaterra está morta” (idem, p. 52), ou seja, *já* está morta (Bloom se vale, nesse ponto, de versos de *Auguries of Innocence*).

Essa naturalização de um terror simbólico-sinestésico e, mais do que tudo, *passivo* é fundamental para Bloom recusar a interpretação do poema não só como uma profecia (revolucionária, infere-se) mas também como “uma expressão de solidariedade para com os miseráveis de Londres”. Como num círculo vicioso, as condenações da prostituta já estão no ponto de partida e, ao mesmo tempo, no de chegada; por isso, sua voz morta/amortalhadora traz uma maldição que não determina mais do que “fraqueza e pesar”, e que portanto não é mais do que “a autocondenação de um revisionário, o desespero de um Jonas ao saber que não é um Ezequiel” (idem, p. 52).

Um primeiro ponto que nos parece passível de crítica é esse apassivamento da voz da prostituta. *A princípio*, no que tange às Bodas, pode-se ler o “efeito” dessa voz como puramente simbólico, no sentido de um *revestimento*, mas um revestimento/desvelamento que expõe uma essência corrupta na forma de um gesto que é em si mesmo – digamos, politicamente – ativo. Mas a situação é mais séria – e desde uma primeira leitura – no caso do recém-nascido: não há nada que justifique o apassivamento de uma “ação”, simbólica que seja, indicada por um verbo conjugado na forma direta e sem a intermediação de qualquer elemento conjuntivo como no caso do “blight”

¹² Essa ideia também se ampara no pressuposto de que “O grito da criança é inteiramente natural, pois o bebê é inteiramente desprovido de medo” (idem, p. 50). Entretanto, na segunda estrofe – e é toda a rede associativa que Bloom pretende comprometer com sua naturalização do “curse” –, Blake escreve “Infants”, e não “Babies” ou “new-born Infants”, e se refere claramente a um medo excessivo, extranatural, relacionado às “algemas da mente” (“*mind-forg’d manacles*”) que fecham a estrofe, ou melhor, a articulam, por meio do último verbo, à seguinte (de fato, na lâmina gravada por Blake não há ponto final após “I hear”).

referente às Bodas: “Blasts the new-born Infants tears”. “Blasts” é uma expressão ambígua mas muito forte para ser vinculada a um fato *já dado*. Pelo contexto e pelas associações fônicas (inclusive com “blights”, “arruína”, “empesta”), ela parece possuir, efetivamente, um sentido negativo: não se trata, portanto, de “enxugar” as lágrimas do recém-nascido, mas, pelo contrário, de dar a seu choro uma feição ainda mais apavorante, associando-o – ou sua *eliminação* – com a morte; mas toda a força da imagem, ainda que numa dimensão simbólica, está na ideia de que o grito da prostituta é capaz de *produzir* isso.

Não que reconhecer isso garanta uma leitura apropriada do poema. É interessante, aliás, contrastar a leitura da Bloom com uma que de bom grado o crítico taxaria – não, decerto, sem alguma razão – como oriunda de uma “Escola de Ressentimento”. A expressão “escola” calha particularmente, aí, na medida em que se trata de um trabalho de uma então estudante de graduação – o que talvez vexasse o grande crítico, mas não diminui o interesse do cotejo.

Nesse trabalho – um “estudo sobre as políticas de gênero de Blake” que retira seu título (“The Harlot’s Curse”) justamente da última estrofe de “London” –, Nancy Comorau também conclui que o poeta inglês realiza, no mesmo poema, uma espécie de gesto autoacusatório, mas agora por investir – ao contrário do que ocorreria em praticamente o todo o volume das *Songs of Innocence and Experience* – uma figura feminina, naturalmente a da prostituta, de um tipo de voz efetiva, ainda que não mais do que um lamento. Opondo-se à leitura de Blake como “progressista em matéria de políticas de gênero”, Comorau sustenta que o investimento referido é marcado pelo peso de uma *censura*, tanto por seu conteúdo rebaixado quanto por seu “ato sem precedentes”, ou seja, o de usar “her own voice to ‘blast’ a ‘curse’ at the infant”¹³ (COMORAU, 2011). Ao contrário das demais figuras do poema, a prostituta não é apenas vítima, mas também *vitimizadora*, assumindo portanto uma parte da culpa que o poeta imputa à sociedade (“on a share of the guilty imparted on society”). Por isso, ao contrário das outras vozes, a sua atinge não instituições – que, portanto, *vitimizariam* o limpador de chaminés e o soldado –, mas uma vítima individual.

É curioso – e esse fato esdrúxulo dá a medida das distorções em que incorre Comorau – que não se cogite a possibilidade de ser o próprio casamento, sobre o qual se estenderá um manto sinistro semelhante ao da Igreja e do Palácio, a instituição, digamos, correspondente à figura da prostituta, na medida em que marca sua exclusão das *benesses* do pacto social (como, numa leitura

¹³ “To blast” e “curse” exigem, aqui, outra tradução (e por isso preferimos deixar a frase no original): “amaldiçoar” e “praga”. Mas esses sentidos a princípio apassivadores na verdade conferem uma considerável potência pragmática – nas palavras de Comorau, uma “agency” – ao próprio ato enunciativo, ao *praguejar* ou, melhor ainda, à *praga* da prostituta: “The woman who does the most damage to children is the Harlot, blighting the infant, representative of the new generation, with her curse”. Comorau, aliás, referenda a identificação de “curse” com a doença venérea, como vimos, descartada por Bloom. Todas as citações de Comorau são do artigo acessado em 2011 (cf. Referências bibliográficas), de modo que nos parece perfeitamente dispensável referenciá-las a cada vez.

possível, a Igreja marca a injustiça da condição social do limpador de chaminé e o Palácio a servidão do soldado, sua escravidão em sua própria nação).

E, não obstante, também a leitura de Comorau comporta um julgamento moral, ou melhor, moral-psicológico, no caso, naturalmente, de Blake. Afinal, afirma logo o segundo parágrafo do texto, “o tratamento da prostituta em ‘London’ demonstra uma séria ansiedade sobre mulheres que ele não pode encaixar em papéis tradicionais” (“a serious anxiety about women whom he cannot fit into traditional roles”). Trata-se de dar à ideia (de Heather Glen, principal interlocutora de Comorau) de que Blake “acusa a si mesmo junto com as instituições que o poema condena” um sentido puramente negativo, derivado dessa ansiedade que leva o poeta a acusar um outro – ou seja, a prostituta – por uma culpa que na verdade é sua, enquanto homem conivente com a estrutura dominatória e repressiva da sociedade patriarcal.

Em que pese a diferença de forma e conteúdo, além do nível da discussão, essa leitura é claramente afim à de Bloom no que associa “London” a uma espécie de confissão dos limites de Blake; limites “estéticos” no segundo caso e ideológicos no primeiro, é verdade, mas esses termos não são tão facilmente distinguíveis quanto quer o crítico. O fato é que todo o esforço das duas leituras converge no sentido de se esquivar da evidência mais gritante do poema: a de que a relação do poeta ou do eu lírico com suas figuras passa, quando menos, *também* por um tipo de forte *identificação*. O fato dessa identificação ser ambígua e paradoxal, ou seja, possuir sua complexidade, não legitima sua negação. Em Bloom, essa esquiva é marcadamente mais sutil, como que *desatenta* de si mesma – o que não é pouco suspeito em se tratando de um crítico tão arguto. Seria o caso de cogitar se não se trata de se esquivar, sobretudo, de uma polêmica por demais ideológica para que o fundo ideológico que move o próprio crítico não venha à tona.

Isso de par, naturalmente, com a completa esquiva, como vimos mais fundamental na teorização de Bloom, à análise sociológica. Mas justamente nesse ponto é preciso assinalar um momento em que a “desleitura” intertextual do crítico se revela valiosa (embora, a nosso ver, incompleta, senão puerilmente *errônea*). Pois é óbvio que tampouco se pode postular a redução de “London” a seus elementos sociais. A personalização direta e simplista da prostituta enquanto pessoa física – a quem caberiam direitos, reconhecimento da integridade como sujeito, uma voz e uma práxis mais efetivas etc., conforme os parâmetros pelos quais se guia Comorau – é evidentemente abusiva. Esse gesto talvez se prestasse – ainda no interior de uma estrutura maniqueísta – a uma condenação do simbólico enquanto tal, ou seja, enquanto dado subsunor, mas não de um texto com relações simbólicas lido no âmbito de sua própria lógica.

Dentre essas relações, uma reivindicada por Bloom é sugestiva demais para não ser levada em conta: a associação da prostituta com a Mulher Eterna blakeana, ou seja, “a Natureza, *não* a fêmea humana, mas o elemento natural no ser humano, masculino ou feminino” (BLOOM, 1994, p. 52). É

o próprio crítico quem sublinha a negação distintiva, num gesto talvez excessivo; ainda assim, basta constatar a semelhança da última figura apesar de tudo *humana* de “London” com a figura simbólica, ou melhor, com os gestos dela, que abrem a “Canção de Liberdade” de Blake (1988, p. 42), para atestar o valor dessa hipótese: “A Mulher Eterna gemeu! E seu gemido foi ouvido em toda a face da Terra. (...) Em suas mãos trêmulas ela pegou o recém-nascido terror a gritar”¹⁴.

Mas trata-se, sem dúvida, de uma semelhança-diferença: o gesto trêmulo mas, ainda assim, firmemente ativo, diga-se melhor, *altivo* da Mulher Eterna, que exhibe um fruto, terrível mas vitorioso, de suas entranhas, também *difere* muito do grito-assassinato (se o podemos ler assim, tão drasticamente) voluntário-involuntário da prostituta, que traz à tona um terror não só muito mais “*unheimlich*” – conforme bem o define Bloom (1994, p. 53) – como se liga a frutos terríveis, as crianças que choram, que entretanto não são de suas entranhas¹⁵, a não ser no sentido de que ela os suplementa com seu grito “assassino”. Se a leitura de Bloom de “curse” como “menstruação” estiver correta, essa oposição se reforça ainda mais. No âmbito dela, aliás, a prostituta figuraria, quando menos, numa meia-oposição com a classe dos Prolíficos, com a qual sem dúvida a Mulher Eterna se articula diretamente na “cosmologia” ou “mitologia” blakeana¹⁶: é de seu “ciclo natural” mas *improdutivo* – ou melhor, do fim de um ciclo potencialmente reprodutivo redundando num fluxo improdutivo – que nasce a produção-destruição da prostituta.

E, no entanto, ela ainda produz algo, negativo que seja: a prostituta não é, certamente, uma Devoradora, como não o são, certamente, o limpador de chaminés, o soldado ou as crianças, não obstante eles vivam, como os Devoradores, presos a algemas. Pois esta não é a prisão voluntária e, simultaneamente, *de outrem* operada pelos Devoradores: a prisão dos que não têm intrepidez mas têm *astúcia* suficiente para se opor à energia.¹⁷ Se for possível localizar os seres – ou as figuras – de “London” no esquema dos Gigantes caídos de Blake, eles talvez devam ser vistos como Prolíficos aprisionados, Prolíficos cuja *energia* – outra palavra-chave blakeana – se corrompeu, embora ainda

¹⁴ Apenas aqui não sigo inteiramente a tradução das *Núpcias* de Oswaldino Marques, que repetiu a referência integral à Mulher Eterna na segunda parte da citação para evitar problemas de confusão pronominal (os trechos são distantes entre si), além de mudar abusivamente a estrutura sintática do enunciado, chegando a acrescentar elementos ao grito do terror (“dilacerando o ar”), de modo, nesse caso, a evitar a atribuição do grito à Mulher, como nossa própria tradução permite supor. No original, lê-se: “In her trembling hands she took the new born terror howling”. Também discordo da tradução de “A Song of Liberty” como “Canção da Liberdade”: trata-se de fato, afinal, de *uma* canção, o que faz alguma diferença num contexto em que se discute as angústias ou ansiedades de Blake.

¹⁵ Pelo menos, nada sugere o sejam: é aos matrimônios, enquanto polo igualmente afetado pela maldição da prostituta, que os recém-nascidos parecem se ligar.

¹⁶ A oposição entre Prolíficos e Devoradores aparece na segunda “Visão Memorável” d’*As Núpcias do Céu e do Inferno*. Como a Mulher Eterna, os Prolíficos se ligam à Energia, ao Desejo e ao Abismo (ou seja, ao Demônio), e os Devoradores à Razão e ao Deus ortodoxo. Enfim, uns à liberdade e os outros à repressão. Cf. BLAKE, 1988, p. 31-31.

¹⁷ Sendo *As Núpcias*, as cadeias (“*chains*”) “constituem o artil das mentes fracas e submissas, que têm forças para se opor à energia: segundo o provérbio [o provérbio 49 dos “Provérbios do Inferno” do mesmo volume], os faltos de intrepidez são fartos de manha” (BLAKE, 1988, p. 32). A tradução foi cotejada com a o texto original, constante no fim do volume da edição citada.

seja capaz de espalhar sua negatividade, na forma de “retornos do reprimido”, pelas instituições da Velha Inglaterra.

O fecho “sublime” de “London” almeja não só ao mesmo tempo condensar e hiperbolizar como actancializar, ou seja, investir de uma potência destrutiva – ou melhor, de uma *ação* destrutiva, mesmo – essa energia represada e negativa. A forma puramente patológica dessa “ação” não a descaracteriza enquanto tal, embora talvez abra a rede de sentidos do poema para associações como as de Bloom e mesmo as de Comorau – mas não permite de forma alguma absolutizá-las. Seu caráter transgressor, ou seja, o fato de que ela rompe de alguma forma com os limites (as “mind-forg’d manacles”) que confinam as demais figuras do poema – mas as quais de alguma forma ela também *redime*, ou, digamos num sentido quase político-panfletário, “representa” –, é assinalado por um elemento a princípio banal: o clichê da meia-noite, momento culminante da noite sinistra mas também *duração de passagem* (“thro’ midnight”) para o período seguinte.

De par com isso, não é a lágrima de quaisquer infantes que o “curse” da prostituta varre, seca ou explode, mas dos recém-nascidos: *é o dia que vai nascer* que esse *curse* invade e mancha, de forma muito mais viva e “real” do que o fazem os lamentos do soldado ou dos limpadores de chaminé, que se imprimem apenas sobre o aparato material, o invólucro protetor das instituições moribundas, e não sobre a própria existência *em curso*,¹⁸ que a imagem do carro das Bodas – que, por sua vez, geram os seres infelizes, a começar pelo recém-nascido do verso anterior – coroa e sintetiza.

Blake poderia ser acusado de realizar o inverso do que avaliam Bloom e a Comorau, ou seja, não de forjar um gesto inconscientemente autoacusatório, mas de “mobilizar” as figuras do poema no interior de polêmicas que são suas, contra as instituições que, *em sua visão*, aprisionam as energias sociais e individuais, ou seja, o Estado, a Igreja e o casamento¹⁹. Os versos finais de “London” confinam com o que por vezes se afigura como o mais sinistro em Blake, e que não é senão o próprio elogio do terror – ainda mais cabal, aliás *nomeado*, no gesto da Mulher Eterna na “Canção de Liberdade” –, em cujo âmbito a figura do poeta-profeta deixa entrever a do fanático.

Entretanto, assim como as que vimos discutindo, uma leitura desse tipo se avizinha do maniqueísmo acríptico. O gesto, ou melhor, a trama de gestos que se articula e se reengendra no grito

¹⁸ Não há qualquer jogo explícito de “curse” com *course* no poema; é a associação da primeira palavra com “ciclo natural” (“natural cycle”) por Bloom, que poderia ter escrito “natural flux”, que nos sugere o pequeno jogo semântico.

¹⁹ O fato de Blake ter sido casado, e aparentemente feliz em seu casamento, não elimina essa associação: o eu lírico e mesmo o poeta estão sempre além, em seu horizonte de possibilidades, do sujeito empírico, ou melhor, da pessoa física; daí a necessidade, não de apartá-los, mas de distingui-los minimamente. Sem essa distinção, é claro que Comorau tem razão: Blake é um reacionário disfarçado, que em “London” se volta inconscientemente contra si mesmo. E é evidente que essa visão poderia se valer, distorcendo-a um pouco, da “desleitura” de Bloom. A quarta e última “Visão Memorável” das *Núpcias* elogia Jesus por ter “afastado a lei” da mulher adúltera, agindo assim “de acordo com seus impulsos, não em obediência a regras”, e sem deixar, por isso, de ser “todo virtude” (BLAKE, 1988, p. 39-40). Não seria o caso, certamente, de cogitar como Blake agiria caso surpreendesse sua própria esposa em adultério; a não ser, é claro, num estudo que versasse sobre isso: as contradições entre as “visões” e as *práticas* dos poetas.

da prostituta é um *complexo*: um “todo” que, sem dúvida, possui diversos *acentos*, mas cuja mobilização – ou melhor, *motivação*, ou *motoativação* – numa práxis afeita aos paradoxos garante que continue sendo assim: irredutível em sua complexidade.

Dessa complexidade participa uma agonística que Bloom despreza por varrer, secar ou explodir (enfim, *to blast*) de antemão um de seus pólos, deixando o outro pendente: o que se trava entre a dimensão alegórica e a social ou cabalmente humana da prostituta, cujo enlace com a Mulher Eterna o crítico identifica mas não discute. Pois “London” não celebra o nascimento do terror-libertador nos braços da Mulher Eterna, mas o nascimento de *outro* terror, ainda alegórico mas, não obstante, em si mesmo mais humano – embora também, certamente, mais *corrompido*. Entretanto, essa mundanização da Mulher Eterna não apenas a conspurca, e não somente porque o mundo, na “mitologia” de Blake, contém sempre traços do Abismo, ou seja, do verdadeiramente Eterno²⁰, mas pela própria condição humana que a *condição social* da prostituta – e aqui é preciso recuperar a dignidade plena dessa chave crítica – traz ao primeiro plano. Se é que se pode falar em “primeiro plano” em relação a um complexo forjada no âmbito de *identificações paradoxais*.

Um complexo do qual talvez participem elementos apontados por Bloom e mesmo por Comorau, mas apenas no âmbito de uma agonística que qualquer “leitura forte” que se pretenda definitiva quanto à estipulação dos sentidos não pode senão mobilizar, leia-se agora, *estacionar*: como faz Bloom, num gesto mais ideológico – e, talvez, mais afetado por *demandas gritantes* mas estranhamente não reconhecidas, ou seja, *reprimidas* – do que ele próprio admitiria.

4. EZEQUIEL, BLAKE E ALÉM: AS INSTÁVEIS (BLOOM)COMUNIDADES

A certa altura de seu ensaio, quando discute a função das palavras “marks” e “chartering” (que, entre outros sentidos, guardaria o de “mapeamento”), Bloom sintetiza nos seguintes termos a situação do poeta (ou eu lírico) em “London”: “A reação-formativa de defesa de Blake ao chamado a que não pode responder é tornar-se errante, é notar mais passivamente do que pode marcar, com os *taws* do bem e do mal, da vida e da morte”. O crítico tem razão, certamente, ao assinalar que “*mark*”, no verso “And mark in every face I meet”, é “originalmente intransitivo, significando ‘notar’, ‘observar’”²¹ (BLOOM, 1994, p. 50); mas se o “chamado” a que se refere é paralelo ou similar ao do Anjo em *Ezequiel*, há algo de equívoco, ou, no termo mais preciso de Derrida, algo de sutilmente *deslizante* em seu argumento.

Afinal, em que momento vemos o profeta convocado pelo Anjo e/ou por Deus recebendo tal ordem, e muito menos a *realizando*? Pelo contrário, o que vemos é seu clamor para que ela e suas

²⁰ Vide, por exemplo, “A Voz do Demônio” d’*As Núpcias*, segundo a qual (mas, certamente, com pleno aval do poeta), “o Messias tombou & fundou um céu com o que roubara o Abismo” (BLAKE, 1988, p. 21).

²¹ Embora ignore ou despreze o *relevo* que essa palavra ganha, ainda mais em se tratando de um poeta-gravurista, em seu o jogo com os *substantivos* do verso seguinte – “Marks of weakness, marks of woe” –, e que talvez instaure toda uma rede associativa de *marcações* sinistras.

consequências fatais *não se realizem*: “... e ficando eu de resto, caí sobre a minha face, e clamei, e disse: Ah! Senhor Jeová! dar-se-á caso que destruas todo o restante, derramando a tua indignação sobre Jerusalém?” (idem, p. 44). Bloom, que transcreve o capítulo inteiro, não o omite a passagem, mas em seu comentário subsequente a mitiga ao referi-la na forma subordinada: “O capítulo 9 é a visão profética de Ezequiel da execução dessas punições [com as quais Deus ameaçara Jerusalém no capítulo anterior], *embora* o profeta tente interceder a favor dos remanescentes a salvar” (idem, grifo nosso). O argumento de Bloom não depende inteiramente disso, mas essa atenuação da intercessão do profeta, somada à *exigência* referente ao eu lírico de Blake – e ainda à artimanha relativa aos *taws* a que nos referimos na nota 5 –, é índice de uma problemática da ordem da *autoridade* que afeta o discurso do próprio crítico.

Essa problemática pode não ter relação direta com o deslizamento entre o discurso e a figura de Deus e do querubim, que também já notamos (e ainda entre o homem com o tinteiro e o anjo Gabriel, que Bloom instaura ao recorrer, na p. 49 do ensaio, ao Talmude), mas certamente encontra aí um terreno propício para se desenvolver. Entretanto, esses deslizamentos não eliminam o lugar (“ético”, dir-se-ia hoje) assumido pelo profeta; ou melhor, se é este, afinal – numa leitura desencantada –, quem cria tais deslizamentos, também isso instaura uma agonística em seu discurso, ou seja, uma agonística face à autoridade à qual ele se diz obediente, e face, ainda, à comunidade que é preciso punir. Em suma, também Ezequiel – conhecedor da corrupção que atinge Jerusalém – manifesta traços que constituiriam ambiguidades na figura compósita do *profeta-exterminador* reivindicada por Bloom como parâmetro de avaliação em sua “desleitura” de “London”. O que leva à cogitação de se não é nessa exigência face à *comunidade de perdedores* do poema que se concentra o problema mais sério, o *agon* mais entranhado dessa “desleitura”.

Mas que comunidade, se em “London” tudo é “isolamento”, pois mesmo o que parece unir (a “litanias do ‘every’” da segunda estrofe) na verdade separa as pessoas? Ora, justamente uma *comunidade de alienados*. É sobremodo espantoso que Bloom avalie de forma puramente negativa, como um mero sintoma de fraqueza, esse dado a rigor de interesse fulcral nesse poema: o de que não é, de fato, na forma de uma solidariedade ingênua, hugoana ou dickensiniana, que se forjam as relações entre o eu lírico e as figuras em “London”,²² mas na forma do próprio apartamento, da própria alienação que se vê regulando a existência. No âmbito da existência social e mundana plasmada no poema, a expressão “mind-forg’d manacles” não evoca apenas o “problema metafísico

²² Mas, ao contrário do que parece supor Bloom, esse fato não passou despercebido pelos críticos atentos ao conteúdo social do poema, e um volume editado pelo próprio Bloom contém o excerto de pelo menos um texto que comprova isso: a leitura de Stewart Crehan (in *Blake in Context*), segundo o qual, “Though clearly a poem of protest, *London* transcends the rhetoric of contemporary radical protest in several important ways”, por exemplo, pelo distanciamento do eu lírico, que, ao invés de acusar, vaga “passively recording what he sees and hears” (BLOOM, 2003, p. 54). Trata-se, para Crehan (como para nós, discordâncias pontuais à parte), de um poema sobre alienação, violência e a gestação da revolta (cf. idem, p. 56).

do dualismo ocidental”, mas também a cisão que se instaura entre os homens, ou melhor, no âmbito de cada existência social e humana, a existência apartada de cada indivíduo, ou, melhor ainda, de cada um daqueles Prolíficos degradados, quase esterilizados, cuja miserável potência, ou seja, cuja voz – a rigor, menos um dado repressivo do que paradoxalmente disruptor – se espria apenas pelos símbolos/agentes de sua miséria, de forma em si mesma simbólica mas, ainda assim, de algum modo muito *concreto*. O que está em jogo aí não é apenas a possibilidade de ver o infinito pelos sentidos desprendidos, as famosas “portas da percepção”, mas a capacidade/incapacidade – as alegorias “*umheilig*” instauram essa oscilação, ambiguidade ou paradoxo – de ver a própria agonística da realidade assomando no mundo alienado, cobrindo, descobrindo e recobrando tudo com seu manto terrível.

Que Bloom despreze isso – mais, certamente, do que *ignora* – só se explica pela unilateralidade relacional de sua crítica agonística: são apenas as relações intertextuais, mediadas tão somente pelos fundos psíquicos, que importam. Daí ele descartar conclusões que sua própria “desleitura forte” desse poema ainda do século XVIII tornam imperiosas para uma leitura sociológica ou marxista. Sendo a direção temporal dessa agonística igualmente unilateral – apenas os *agons* com os “precursores” importando –, não se cogita o quanto o *agon* com a própria história em curso – ou, nas palavras de Fredric Jameson, com as “sementes do tempo”²³ que emergem – também importa ao poeta. E isso menos numa chave de leitura histórico-social do que estética: pois se a visão de um *terror revolucionário* que talvez se esboce no “*curse*” da prostituta parece anunciar algo que dali a pouco se materializaria no Terror jacobino, a condição de assombro, apartamento e impotência que cerca as figuras de “London” talvez apenas no século XX, nas obras de Kafka e Beckett, encontre seus interlocutores mais radicais.

Pode-se, nesse ponto, encerrar – ou melhor, *interromper*, definitivamente ou não – a discussão em torno da “desleitura” de “London” com algumas perguntas perfeitamente retóricas: Primeiro, como, em vista do que vimos, o eu lírico do poema, seu poeta-profeta que vaga ou erra pela cidade, está simplesmente *perdido*? Segundo, como ele não se *alia*, de alguma forma paradoxal mas fundamental, às figuras que vê, extraindo dessa problemática aliança uma força não menos paradoxal, mas nisso mesmo *maior*? E como sua estranha *audição* – seu auscultar profundo, assombrado que seja – desses seres-figuras simplesmente ou essencialmente *reprime* seu “poder visionário”, se essa *audição* é também uma forma de ver *além do que se vê*?

A unilateralidade do esquema teórico de Bloom também implica o pressuposto das *últimas palavras*, ou melhor, de uma *autoridade* de alguma forma soberana no que diz respeito ao lugar dos textos literários no âmbito da vida em que, de alguma forma, eles importam: uma autoridade à qual

²³ Jameson (1997) usa a expressão no título e na epígrafe de seu livro *As sementes do tempo*: “... para quem souber ver as sementes, e saber qual irá germinar e qual não”.

ele chama “Escola das Eras” (“School of the Ages”²⁴), mas que também poderia chamar “o Crítico”. As Eras, afinal, são professoras bonachonas e passivas, dependentes de seus alunos mais aplicados para realizar suas proezas seletivas, se o crítico se contentar com essa posição apenas supostamente mais humilde. Pois a ele, e tão somente a ele, cabe indicar não apenas o lugar mas também, e tão mais sutilmente conquanto, talvez, imperiosamente, os *sentidos*, últimos e primeiros – sendo naturalmente desejável que aqueles coincidam com estes –, dos Livros. A série de perguntas que abrem “Blake e o Revisionismo” contêm claramente o pressuposto dessa *possibilidade*. Fiquemos apenas com a segunda e principal delas: “À medida que um poema começa a ser deslido por outros poemas e pela crítica, fica distorcido de uma forma igual ou diferente em que já fora distorcido por si mesmo, através da sua própria desleitura de outros poemas?” (BLOOM, 1994, p. 38)

A assunção da desleitura enquanto gesto autoconsciente é justamente a busca daquela *primeira* distorção. Mas o papel, digamos, “restaurador” do crítico também supõe alguns *cortes* incisivos; uns com elementos da ordem do imponderável, por exemplo a falibilidade humana ou aquilo que apenas o próprio tempo, ou, melhor, as “Eras”, com seus múltiplos viventes, suas múltiplas demandas e percepções, acrescentarão (ou *descobrirão*, mesmo), “por meio” de cada crítico, como sentidos imperiosos; outros, porém, são de uma ordem posicional mais *lata*, ou, digamos, “prosaica”, que pode ser resumida na suposição de que o discurso crítico, se não é sempre, *pode ser* uma via de mão única; que sua relação necessariamente afetiva com seu “objeto” pode ser menos um obstáculo do que, em si mesma, uma potência de autoridade. Enfim, de que as palavras do crítico atingem seu “objeto” e lá se incrustam, a não ser, naturalmente, que outras palavras desmintam seu *direito* a isso.

E, não obstante, também os discursos críticos possuem a sua circularidade; também eles batem-e-voltam, marcados pelas cargas afetivas de seus contatos. Trata-se, afinal, de pequenas comunidades (ou grandes, mesmo imensas, no caso de um Bloom), esses cânones pessoais, interdepartamentais ou intercontinentais (digamos assim, com acento menos culturalista que a palavra “Ocidental”).

Também um verbo como “vagar” (“to wander”), por exemplo, pode merecer outro sinal, digamos, afetivo quando associada a outros nomes e outros espaços – principalmente desses que só são habitados na medida em que haja quem se disponha a isso. Pois é claro que explorar as veredas ou labirintos, áridos, tortuosos ou exuberantes dos textos literários é um privilégio – ou melhor, um *privilégio-dificuldade* – maior do que vagar pelas ruas de uma cidade superpovoada, e essa é uma sentença que Bloom certamente aprovaria sem problemas (ainda voltaremos a esses privilégios),

²⁴ Como consta no subtítulo de *O Cânone Ocidental*, “The Books and School of the Ages”, que Marcos Santarrita traduziu com propriedade como “Os Livros e a Escola do Tempo”.

embora com um desprezo – desses que se alimentam pelas coisas ululantes – que talvez o impedisse de cogitar que ela pode não ser *tão verdadeira* assim.

Mas não percamos o rumo. É, antes, *Bloom* quem agora “vaga”, embora por uma certa Dublin, pois é de um *Leopold*, aliás, preferencialmente um “*Poldy*” Bloom que se trata, no mesmo passo em que também outro *William* vaga pela mesma (ou uma outra?) “London” onde outro vagará depois (ou já vagara, se se privilegia a singularidade, digamos, “existencial” do William joyceano):

Esse, claro, não é o Shakespeare poeta, mas o Shakespeare cidadão, vagando [*wandering*] por Londres como Poldy vaga [*wanders*] por Dublin. Stephen, num momento particularmente alucinado de seu discurso na biblioteca, chega a sugerir que Shakespeare era judeu, supostamente nos moldes de Poldy, embora Stephen não possa saber disso, a não ser por prolepse mítica. (BLOOM, 1995, p. 401)²⁵

A expressão “prolepse mítica” calha tão bem, aí (e só por isso estendemos a citação), que quase não resistimos a perguntar se esse Shakespeare joyceano não sabia, mui “borgesianamente” (como ele é definido no mesmo parágrafo), que um dia um outro William (ou seu espectro, seu eu lírico) vagaria, mas com menos acerto, pelas mesmas (ou outras?) ruas de Londres; e também se aquele Bloom tão familiarmente nomeado, quase como um filho, não seria labirinticamente levado a pensar se não é, na verdade – aliás, não na verdade, e não bem ele, que “não existe”, mas seu *nome*, que existe –, o pai de seu pai adotivo, ou seja, da voz que o chama, ou melhor, da letra que o escreve tão carinhosamente, sem saber que, *na verdade*, o “pai” é *outro*, aquele que, como o outro William, cumpre nomear sempre mui respeitosamente, quem sabe para disfarçar o gesto com que se *apossa* dele.

Mas não levemos tão a sério essas questões de origem e paternidade: basta constatar que, no âmbito dos códigos familiares, o Leopold Bloom do *Cânone* de Harold Bloom poderia ser “interpretado” como um pai ou como um filho, ou ainda um irmão, um *frater* – é quase sempre Poldy ou Sr. Bloom, quase nunca Leopold, Bloom ou Leopold Bloom – do segundo, e o quanto sua *filiação canônica* o prende estreitamente a Shakespeare (o Shakespeare de Harold Bloom, é claro) para supor que tudo isso institui uma diferença muito grande entre aquele primeiro, blakeano, e estes “vagar”.

Claro, trata-se da suposição – ou melhor, da argumentação – de que o *agon*, aí, foi bem resolvido: se “o objetivo de Stephen é dissolver a autoridade da própria paternidade” (idem, p. 398), uma pretensão mais humilde levaria o próprio Joyce – via Bloom, aliás via *Blooms* – a desmentir seu filho rebelde, numa “confissão de influência, e de autoconfiança por ter a força de internalizar Shakespeare” (idem, p. 403) que, sem dúvida, presta tributo a todos os nomes envolvidos aí. Entretanto, a subsunção que esse *foco crítico* determina é em si mesma suspeita. Se Judas e

²⁵ Cotejado com o original: cf. BLOOM, 1994a, p. 420.

Sócrates, conforme a máxima de Maeterlinck citada por Stephen Dedalus, estão fadados a encontrar a si mesmos aonde quer que se dirijam, com Joyce é um pouco diferente; e é de fato – vimos há pouco uma cena semelhante – o próprio (Harold) Bloom que se encarrega, menos humildemente, talvez, que o (suposto) pai literário de seu xará fictício, de fazê-lo “falar”, ou seja, enunciar sua jamais enunciada “confissão”:

Poucas frases, mesmo em *Ulisses*, são tão inescapáveis quanto “caminhamos através de nós mesmos conhecendo ladrões, fantasmas, gigantes, velhos, jovens, esposas, cunhados, mas sempre conhecemos nós mesmos”. Poderia condensar-se isso (com alguma perda) como Joyce entoando “Caminho através de mim mesmo, conhecendo o fantasma de Shakespeare, mas sempre reconhecendo a mim mesmo”. (Idem, p. 402-403)

“O resto é silêncio”, como concluíra – shakespearianamente, é claro – Bloom por antecipação: o “pai espectral” venceu “o deus carrasco do cristianismo” (idem, p. 402). Mas note-se que, mesmo entre parênteses, a humildade não está de todo ausente. O que, porém, ou melhor, *quanto* é exatamente aquela “alguma perda”? Se todos os caminhos de Dublin são na verdade Shakespeare e levam a Joyce, que sempre volta a Shakespeare e por aí adiante, que é feito de Dublin nesse círculo egótico-textual? Não a “Dublin real”, mas a Dublin “de Joyce”, com seus *quase* inumeráveis habitantes, se é que a rede de associações e sugestões não torna o advérbio impróprio. Ou, se a pergunta se choca com o que afirma Stephen, e de Stephen, o que é feito? E de Molly? *Shakespeare*? Ou nem isso? “Poldy”, assegura Bloom (idem, p. 400), “tem uma interioridade shakespeariana, muito mais profundamente manifestada que a vida interior em Stephen, ou Molly, ou qualquer outro no romance”. Se a expressão “interioridade shakespeariana” se sobrepõe automaticamente (ou mediada por uma “profundidade” na verdade tautológica, ou seja, sinônima de “Shakespeare”) a qualquer “vida interior”, que será feito da exterior? A que limbo ela pertence ou pertenceria, se não houvesse Shakespeare para lhe emprestar sua sombra espectral?

E que é feito, aliás, de *outros gigantes*? Os cegos ou de um olho só, por exemplo?

Mas gigantes e gigantismos também são coisas que se impõem pela ausência. Um crítico feminista (o substantivo no feminino seria preconceituoso e empiricamente incorreto) certamente notaria a quase ausência da grande figura feminina de *Ulisses* – e que, como a de “London”, também fecha a odisséia mundana que lemos com sua voz – no ensaio (ou comentário estendido) de Bloom, e talvez se perguntasse se sua solene indiferença pelo *fluxo verbal*, pelo *discurso interior* de Molly não reflete de alguma forma sua estigmatização do “curse” daquela outra figura feminina, semelhantemente à qual a esposa do Sr. (Leopold) Bloom finaliza – e não muito menos, senão *mais mundamente*²⁶ – a epopéia mundana que lemos.

²⁶ O fluxo interior de Molly ao final de *Ulisses* contém lembranças relacionadas a amantes, “reais”, possíveis ou almejados, além de seus fluxos, digamos – no sentido que Bloom atribui a “curse” –, mais *cursivos*: “... será que a gente tem sangue demais ou o quê oh paciência com esta inundação que sai de dentro de mim como um mar...” (JOYCE, 1983, p. 836).

E talvez reclamasse, ainda – nosso(a) hipotético(a) crítico(a) –, da ausência de outra “figura”, esta com quase toda a certeza um dia existente (pois os bebês de profeta são mais ou menos recentes), nesse microesboço biobibliográfico do crítico (o existente, é claro) que se engendra no rastro de uma pequena digressão, aliás, um pequeno *agon* teórico que nos interessa muito:

O princípio cardeal da atual Escola de Ressentimento pode ser exposto com singularidade brutal: o que se chama valor estético emana da luta de classes. O princípio é tão amplo que não pode ser inteiramente refutado. Eu próprio insisto em que o eu individual é o único método e todo o padrão para a apreensão do valor estético. Mas o “eu individual”, pesa-me definir, só se define contra a sociedade, e parte de seu *agon* com o comunal faz parte do conflito entre classes sociais e econômicas. Sendo eu mesmo filho de um operário da indústria de roupas, foi-me concedido um tempo infindo para ler e meditar sobre o que lia. (Idem, p. 30-31)

A princípio a queixa pareceria impertinente, senão absurda, afinal o contexto da discussão (a “luta de classes” como valor estético) talvez não seja de molde a suscitar lembranças maternas no crítico. Não obstante, o ambiente que se opõe como *realmente significativa* a esse onde se luta é o doméstico²⁷ – e se o suposto objeto dessas lembranças ausentes não está nem “cá” nem “lá”, na “luta de classes”, onde estaria então? Talvez ele já esteja subsumido na domesticidade implícita, e de certa forma honrado, *homenageado*, mesmo, nela. Afinal, pode-se perfeitamente – o microesboço abre portas para isso – imaginar uma mãe zelosa e, quiçá, orgulhosa, dirigindo palavras de afeto ao pequeno Harold-leitor. Mas o crítico feminista perguntaria se também aí, onde se dizem palavras afetuosas, não se luta.

O que é difícil não perguntar, entretanto, é se não é na ausência mais esquivamente *referida* – a do próprio pai – que se esconde uma ansiedade ou um ressentimento, ou, quando menos, toda uma problemática (psicológica e individual, é claro) referente à autoridade, e na qual outros nomes – nomeadamente, outro Bloom e dois William – acabam tomando parte. E ainda se essa meia-ausência não encontra algum tipo de suplemento ou compensação em uma *marca* que se ostenta – e nomeia com todas as letras – logo a seguir:

A instituição que me sustentou, a Universidade de Yale, faz inelutavelmente parte de um *Establishment* americano, e minha permanente meditação sobre a literatura é portanto vulnerável às análises marxistas mais tradicionais de interesse de classe. Todas as minhas apaixonadas proclamações de valor estético do eu isolado são necessariamente qualificadas pela lembrança de que o lazer para a meditação deve ser comprado da comunidade. (Idem, p. 31)

Enfim, se nisso tudo – laicamente, nesse *complexo significacional* – não se esconde toda a *problemática da autoridade* a que já nos referimos. Que é também, natural e, de novo, nomeadamente, uma *problemática comunitária*: são *espaços comuns* – domésticos, institucionais,

²⁷ Pois a referência de Bloom ao trabalho de pai, que pode parecer obscura e levar a pensar em privilégios econômicos por parte dos trabalhadores da indústria de roupas (“garment workers”), na verdade designa o tempo disponível para leitura, em casa, que a *ausência do pai* lhe proporcionava.

nacionais – os que Bloom nomeia ou sugere aí, em relações muito mal esclarecidas ou mesmo esboçadas. Elas não levam em conta, por exemplo, que não é apenas “da comunidade” que se compra algo; que também de seus *integrantes* ela ou suas, digamos, “comunidades internas” (mas o substantivo bem merece duplas aspas) – por exemplo, as fábricas e as universidades, ou as Igrejas e os Palácios – compram, ou, de acordo com o verbo que Bloom usará a seguir, *roubam* algo. Tempo para os filhos, por exemplo. Ou seja, que *também elas* imprimem suas marcas sobre os viventes, e não apenas o contrário. A mescla de má-consciência (retórica, é verdade, mas mesmo as frases retóricas têm seus complexos significacionais, ou seja, seus *complexos de demandas*) e orgulho sutil com que se pode invocar uma dessas marcas (“Yale”, por exemplo) é apenas uma das quicá inúmeras formas de invocação em *agons* sempre diferentes; por isso, descartá-las da reflexão empenhada sobre esses *agons* talvez seja apenas um caso de *decisão crítica*. Em outros termos, de *posições ideológicas*.

Nem de longe a mera consciência de que o trabalho intelectual é sempre “um roubo da despesa comum” (idem, p. 31), e muito menos a reivindicação de que é possível separar essas marcas das que se imprime sobre as marcas de outrem, ou seja, de como se lê ou “deslê” um texto de alguém, são suficientes para legitimar essas posições – as posições de um crítico brilhante, elitista, individualista e de direita; quando menos, “absenteísta”. Legitimações desse tipo, que reivindicam consciências inúteis, não se fazem senão por gestos esquivos, por força de palavras carregadas de prudentes silenciamentos. Seria desejável que quando essas palavras – ou seus silêncios – falassem um pouco mais alto, estivessem mais atentas a si mesmas. Felizmente, a superpopulação – de nomes, marcas e outras palavras – com que elas convivem na obra crítica de Harold Bloom assegura que esses solenes silenciamentos não serão seu único legado.

5. EXCURSO

Como os viventes (os poetas e os críticos, por exemplo), também os cânones – essas *comunidades metrificadas*²⁸ –, ou quem os percorre, ou quem os *adentra*, têm suas demandas de errância, que são também demandas de *abertura*; e se não se atende minimamente a elas, não se pode respirar, talvez sequer *ler*, em tais comunidades. Mas essa que deveria ser a última lembrança deste texto me abre as portas da vaga memória para uma outra: a do contexto – de perambulações por uma cidade e de diálogo, embora instável e pouco prolífico, com uma pequena comunidade acadêmica em seu interior – no qual ele tomou sua primeira forma e ganhou sua primeira exposição, nomeadamente, no III Encontro de Estudos Literários da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Seria elegante citar nomes de colegas, mas estes certamente diriam que estou me estendendo demais. Sintetizo-os todos, portanto – estudantes de graduação e ilustres colegas, com o perdão de

²⁸ Outra lição de Bloom (1994, p. 38): “A palavra ‘cânone’ remonta à expressão grega ‘régua de medir’ que, em latim, adquiriu o sentido adicional de ‘modelo’”.

tamanho gesto redutor –, no nome e na figura de um colega e amigo que permaneceu até o fim da exposição: o prof. Sebastião Ricardo Lima de Oliveira.

O mesmo amigo com o qual conheci, na curta perambulação a que se seguiu a isso, a segunda “figura”, como se diz na gíria, à qual dedico este texto: o andarilho (ou seja, “sem teto”), matemático, filósofo e teólogo autodidata de quem guardei, além da lembrança da tez escura e de uns traquejos físicos e outros verbais, apenas uma referência geográfica, cujas marcas, aliás, tive a “manha” de reconhecer: “mineiro”; e, finalmente, cuja interpretação do mito da perda do Éden talvez fizesse um Bloom pensar: “O homem, consciente, senhor de seus direitos, diz que a culpa é da mulher. A mulher, o que é que diz? Que a culpa é da serpente. Mas me diga: desde quando cobra fala?!”.

Dedico-o também – e isso em lembrança das presenças e ausências que me atrevi a invocar em meu “objeto”, e não, portanto, sem solidariedade ou afinidade com ele – à minha mãe, que me guiou nos primeiros atos de leitura; e também ao meu pai, que me ajudou a solidificá-los – ou problematizá-los, ou *angustiá-los*, porque é justamente um volume onde, por seu punho, meu nome se somou ao de Graciliano Ramos que tenho agora – involuntariamente, creiam – ao pé do meu ouvido esquerdo.

E, finalmente, ao cachorro (que, como meu pai, já não integra esta comunidade de viventes) que imprimiu suas próprias marcas nesse mesmo volume, o qual por isso mesmo eu guardo com mais carinho.

REFERÊNCIAS

- BLAKE, William. *As Núpcias do Céu e do Inferno*. Trad. Oswaldino Marques. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental: os Livros e a Escola do Tempo*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- _____. *Poesia e Repressão: o Revisionismo de Blake a Stevens*. Trad. Cillu Maia. Rio de Janeiro: Imago, 1994.
- _____. *The Western Canon: the Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace & Company, 1994a.
- _____. (Editor) *William Blake: Comprehensive Biography and Critical Analysis*. (Coleção Bloom’s BioCritics.) New York: Chelsea House, 2006.
- _____. (Editor) *William Blake: Comprehensive Research and Study Guide*. (Coleção Bloom’s Major Poets.) New York: Chelsea House, 2003.
- _____. *As* _____. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: _____, 1997.
- JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

