

A COMPLEXIDADE DA ANGÚSTIA DA INFLUÊNCIA DE HAROLD BLOOM

Daniel Fraga de Castro¹

A crítica literária norte-americana é ainda pouco conhecida pelo público acadêmico brasileiro. Existem, no entanto, autores e pesquisadores que se preocupam em seguir caminhos originais aplicando olhares ousados e criativos sobre como aproximar-se da literatura. É neste contexto que se apresenta uma visão literária expressamente ímpar: A angústia da influência de Harold Bloom.

O livro “Angústia da Influência” é a obra mais estudada de Harold Bloom. A expressão, cunhada por ele, já havia aparecido antes de 1973 no livro “*The ringers of the tower*”. O conceito também já aparecia de modo impreciso em seus primeiros livros como “*Shelley’s mythmaking*”, “*Visionary company*”, “*Blake’s Apocalypse*” e “*Yeats*”. Bloom foi um audaz defensor da poesia romântica em um período em que o *New Criticism* imperava em Yale, seu âmbito profissional, o que promoveu uma série de calorosos confrontos. Seu projeto prosseguiu nos livros: “*Mapa da Desleitura*”, “*Cabala e Crítica*”, “*Poesia e Repressão*”, “*Agon*” e “*Abaixo as verdades sagradas*”.

Bloom foi considerado pertencente a um grupo de intelectuais que surgia neste período: Os desconstrutores de Yale. Juntamente com Geoffrey Hartman, Paul de Man e J. Hillis Miller apresentou uma visão ao mesmo tempo anti-essencialista e anti-formalista da literatura. A partir dos escritos destes autores foi possível vislumbrar que os padrões de leitura são manifestações de obras da tradição romântica, um efeito de suas próprias características retóricas articuladas. No romantismo, teoria e leitura confundem-se como tema da poesia e os antigos “novos críticos” resistiam a essa sua capacidade de gerar ambiguidades, preocupados com a lógica e a gramática. Foi por essa razão que sua reviravolta hermenêutica enfrentou uma série de oposições nesse período.

Normalmente Bloom é entendido como um crítico linear que está preocupado em demonstrar as relações passivas da intertextualidade apresentando o escritor que absorve outro escritor anterior formando um cânone de precedências. Sua recente incursão no debate sobre a canonicidade da literatura o fez alvo de críticas de pesquisadores mais preocupados com o aspecto social da literatura podendo até mesmo tomá-lo como um crítico preso em um sistema “falologocêntrico” que privilegia os

¹Bacharel em teatro pela Ufrgs e Mestrando PPG-Letras pela Pucrs

velhos autores europeu. (SANTOS, 2000, p. 72) Terry Eagleton apesar de um tom profundamente elogioso não chega a aprofundar o alcance das reflexões bloomiana (2006, p. 159). A professora Tânia Carvalho corrobora e exemplifica mais claramente esse tipo de visão em seu estudo introdutório sobre Literatura Comparada:

É certo que sua proposição se autolimita ao montar-se apenas com relação a grandes poetas. Além disso, não examina a possibilidade de que, na construção do poema, coexistam influências de outra natureza que não a poética. Ocupa-se apenas com os caminhos escondidos que vão de poema a poema, analisando somente "the poet in a poet". Não há significados imanentes na poesia.

Os aspectos formais dos poemas ficam, nessa perspectiva, relegados. Para ele, tudo se reduz a um conflito de gerações e a uma série de mecanismos de defesa que, acionados, regem as relações intrapoéticas. (CARVALHAL, 2006, p. 61)

Essa gama de considerações não permite ver a complexidade de inter-relações que o pensamento de Harold Bloom contém e pode impedir a aproximação de leitores interessados nas relações de criatividade. Na verdade, sua crítica literária transcende meras relações objetivas e circunstanciais entre escritores, servindo como uma nova forma de leitura e apreensão da literaridade enquanto objeto estético. Neste sentido cabe interpretá-lo como uma atividade da intertextualidade. Mesmo um autor dos estudos culturais como Edward Said pode perceber as qualidades estético-filosóficas de Bloom quando escreve a crítica de uma de suas obras:

Bloom is the most rare of critics. He has what seems to be a totally detailed command of English poetry and its scholarship, as well as an intimate acquaintance with the major avant-garde critical theories of the last quarter century. (He is De Vane Professor of the Humanities at Yale.) Yet for Bloom this gigantic apparatus, to which he has assimilated Freudian theory and the Kabbalistic doctrines of Isaac Luria, a 16th-century Jewish mystic, is no mere scholarly baggage. (...) Bloom's work is not only thoroughgoing revisionism, it is above all else extravagant, overcoming its own discursive limitations and those of criticism generally, displacing the texture of texts, the terminals of origins and ends, the barriers between poets, critics, historians and "mere" readers, in order to restore poetry to that magisterial difficulty claimed for it by Shelley. (SAID, 2011)²

² Bloom é o mais raro dos críticos. Ele tem o que parece ser um comando totalmente detalhado da poesia inglesa e sua sabedoria, bem como um conhecimento íntimo das principais teorias críticas de vanguarda do último quarto de século. (Ele é Professor De Vane das Humanidades na Universidade de Yale.) No entanto, para Bloom este aparelho gigantesco, a que ele assimilou a teoria freudiana e as doutrinas cabalista de Isaac Luria, um místico judeu do século 16, não é mera bagagem acadêmica. (...) O trabalho de Bloom não é apenas o revisionismo profundo, é acima de tudo extravagante, superando suas próprias limitações discursivas, e aqueles do criticismo em geral, deslocando a tessitura de textos, os termos de origens e fins, as barreiras entre poetas, críticos, historiadores e "meros" leitores, a fim de restaurar à poesia a dificuldade magisterial reivindicada por Shelley.

Autores como Camille Paglia³ e Graham Allen⁴ da mesma forma já deixaram claro que o aporte crítico de Bloom não deve ser encarado como um procedimento reducionista sobre a literatura. Seu ponto de vista é a afirmação de uma co-existência poética onde o ato de interpretar é o foco principal. Sua “teoria” é uma visão original de intertextualidade onde a noção de autoria ganha traços agonísticos e conflituosos em relação a leitura. Os pólos da relação obra/leitor ocorrem dialeticamente. O conceito que permite estabelecer esse tipo de visão é a sua noção de influência.

Essa palavra vem do latim “influere”, fluir para dentro. Sua origem assenta-se no sentido utilizado pelos astrólogos medievais, isto é, a ação dos astros sobre as emoções humanas. Um influxo, a entrada de algum elemento em alguma coisa. Também pode ser entendido como a fusão de poder e autoridade nas relações que se estabelecem entre diferentes seres. Foi provavelmente sob este aspecto que se configurou a ideia de um escritor influenciar outro em uma linha causal de dependências, onde os antigos formam os modernos, como T.S. Eliot, de alguma forma, afirmou no seu ensaio “Tradição e o talento individual”.

Eliot acreditava que o elemento mais individual de um artista está no aspecto em que os poetas mortos afirmam a sua imortalidade. A tradição não seria algo que pudesse ser simplesmente herdado, na verdade, toda a criação de uma obra nova estaria inserida em uma ordem simultânea com as obras precedentes. Assim o passado seria alterado pelo presente na mesma medida que o presente seria dirigido pelo passado (Eliot, 2011).

No entanto, o crítico norte-americano vai um pouco mais além das proposições do poeta inglês, corroborando em algumas partes, mas não correspondendo necessariamente às descrições normativas de alguma história da literatura. Enquanto a proposta de Eliot leva a enxergar a influência como um processo de despersonalização, Bloom seguirá o caminho inverso. Sua grande preocupação sempre foi na formação do indivíduo. A influência tem sido, nessa busca, sua grande ideia, o pensamento central que percorreu direta e indiretamente todas as suas pesquisas literárias. Como ele mesmo afirmou em entrevista para a Folha de São Paulo quando fala da obra de Heidegger:

Nalgum ponto, em uma ou outra de suas apologias ao tentar explicar o trabalho de sua vida, ele afirma que cada um de nós só é capaz de pensar uma única ideia e que, portanto, o que nos cabe é pensar essa ideia até o fim. Para

³ Crítica literária feminista norte-americana (1947).

⁴ Professor de língua inglesa da Cork University na Irlanda.

Heidegger, essa ideia era o Dasein [o ser]. (...) Mas venho tentando pensar, no curso de uma vida, ou melhor estou condenado a pensar, uma única ideia, e tentar pensá-la, sem conseguir, até o fim – e essa ideia é a influência. (NESTROVSKI, 2003, p.316)

Em seus primeiros escritos, onde a influência como tema não era explícita, trouxe uma noção diferente para o contato com a literatura, pelo menos naquele período. Bloom oferecia a ideia de ver a literatura como uma “visão profética”, ou uma ação da “imaginação visionária”. Essa noção era uma tentativa de afastamento dos arquétipos estáticos de Northrop Frye⁵ e já apresentava relações dialéticas que constituiriam sua noção de influência. O processo poético seria uma ação onde a imaginação triunfa sobre tudo aquilo que é “dado”, principalmente a natureza; há um impulso visionário lutando para alcançar expressão, mas enquanto momento de pura visão não passaria de um evanescente “flash” intuitivo que depois se transformaria em linguagem, uma forma petrificada, e por ser uma visão do sublime não possuiria nenhum tipo de referente, senão o seu desejo de ser algo mais. (FITE, 1985, p.17)

Seus estudos nesse período são uma tentativa de valorizar novamente o período romântico e seus maiores poetas. A ideia de Blake de que o homem real é a imaginação será fundamental para Bloom. Na verdade é a partir da relação de Yeats com Blake que sua angústia da influência começa a tomar um formato mais sofisticado. Yeats pretendia realizar uma poesia que corrigisse e ampliasse a obra literária de Blake, como se este não fosse um poeta completo. O que Blake apresentou como desastre Yeats viu como revelação (Idem, p. 49-52)

A partir da década de setenta o autor começa a estabelecer uma “teoria da poesia”. Não será uma teoria do ponto de vista científico, mas uma reflexão da poesia pela poesia. Através da descrição das influências poéticas ele se propõe atingir dois objetivos que classifica como “corretivos”: desmitificar os procedimentos pelos quais um poeta ajuda a formar outro poeta; esboçar uma teoria, ou seja, uma poética, que colabore para uma mais adequada prática crítica.

A noção de originalidade de Bloom é a mesma que aquela apresentada por Borges em seu ensaio sobre Kafka, mas com algumas pequenas diferenças. Bloom está mais preocupado em apresentar uma teoria poética que dê conta dos processos criativos dos autores e que permita compreender a crítica literária como um anexo deste mesmo

⁵ Crítico Canadense (1912 - 1991). Acreditava que haveria imagens e metáforas que governariam a estrutura dos textos literários.

processo poético, ao invés de uma filosofia da literatura. Como o próprio Bloom assevera:

Mas a relação entre efebo ou poeta novo e seus precursores não pode ser limpa de polêmica e rivalidade – nobre como é o idealismo estético de Borges – porque a relação em si não é limpa. A influência poética, para muitos críticos, é simplesmente algo que acontece, uma transmissão de ideias e imagens, e o surgimento ou não de angústia no poeta posterior é visto como uma questão de temperamento e circunstância. Mas o efebo jamais poderá ser adão no nascer da aurora. Os originais já existiram e já nomearam as coisas. E é o peso, agora, de retirar esses nomes que dá impulso às verdadeiras guerras combatidas sob o estandarte da influência poética, guerras declaradas pela perversidade do espírito contra a riqueza acumulada por ele, a riqueza da tradição.” (Apud NESTROVSKI, 1996, p. 110)

Essa relação conflituosa aparece já claramente no seu vocabulário: efebo, o poeta jovem e iniciante que chega tarde ao processo literário e o precursor, que é a figura que conduz e “forma” o poeta jovem e atrasado. Os precursores que são o peso insustentável que os “novos artistas” devem encarar para estabelecer suas próprias criações.

O poeta rebela-se contra a necessidade da morte, contra todas as forças que o precederam, no sentido romântico, contra a natureza. Opera-se uma busca por um objeto impossível, algo que não poderá ser realizado, mas mesmo assim fará de tudo para realizar. O artista é um “Édipo cego, que não sabia que a esfinge era sua musa.” (BLOOM, 1991, p. 39) Uma paixão solipsista pela busca dos segredos da musa. Sua preocupação é a formação da identidade autóctone do poeta, mas não como uma consciência cartesiana ou formalista. A identidade só se constrói como conflito, ela é antitética (ou antinatural).

Para Bloom, o sentido de um texto está sempre entre textos, fazendo com que cada texto seja uma figura para o texto maior, entendido aqui como a tradição. O nível de figuração será qualificado pelas figuras dos movimentos nos textos entre si. Todo texto é uma leitura de outro texto e essa leitura é sempre defensiva, uma desapropriação (misprision). (Idem, p. 36)⁶ Toda leitura no domínio interpoético é sempre contra a influência.

A angústia da influência não é apenas um processo psíquico de um autor isolado. É um processo psíquico, social, estético, cultural e cognitivo que se perfaz nas relações

⁶ Harold Bloom retira esse termo da poética shakespeariana. No soneto 87 de Shakespeare a voz lírica dá adeus a algo muito caro para ser possuído e cujos laços entre ambos já estão todos determinados. A única maneira de possuir este objeto valioso é desviando-se e o presente deste objeto é uma desapropriação crescente (misprision).

poéticas. A imaginação só pode se realizar como um enfrentamento constante, do contrário fica paralisada dentro dos conceitos já instalados pela tradição poética. A única saída do poeta é o desvio (swerve) destes conceitos. Neste ponto Bloom busca confirmação pelas ideias de Nietzsche e Paul Valéry tratando o pensamento como processo ficcional e assim permitindo que as construções tradicionais possam ser absorvidas e reconstruídas. (Idem, p. 112)

Nestes termos a leitura não passa de um ato tardio, de certa maneira até mesmo um ato impossível. Para engendrá-la é necessária imaginação e cognição além do que é proposto pela obra literária. Aqui entra outro dos termos de Harold Bloom, ao afirmar que não se realizam leituras, mas desleituras (misreadings). Afirmer que a literatura é influência é afirmar que ela é intertextual e que obrigatoriamente leva a um momento de interpretação.

A principal diferença de Bloom para os desconstrutores está na relevância que estes dão à posição da linguagem como uma forma privilegiada de explicação, ou forma de prioridade. Para Bloom essa obsessão moderna não deixa, ela mesma, de ser um tropo, ou seja, não deixa de ser uma forma de alterar nomes ou significados. Bloom assume a desconstrução dentro de seu próprio método, apenas ressaltando-a como insuficiente para a realidade poética. (BLOOM, 1995, p. 175) De qualquer maneira, esse acesso à desconstrução ocorre mais através de Nietzsche do que do próprio Derrida. O que importa ficar claro é que da (des)leitura destes autores ele propôs uma teoria da influência que não é uma teoria da alusão poética. O que o poema mostra não é tão interessante quanto aquilo que esconde ou deixa de fora.

A angústia da influência é o temor do poeta de que sua voz não seja sua, o temor constante da usurpação de seu texto pela voz de outros. Contra esta angústia, a teoria de Bloom oferece a cura pela escuta, terapia paradoxal quando foi criada a vinte anos, no ambiente normativo da textualidade, mas que se mostra hoje profética das preocupações de uma nova geração, e não apenas por força de influência. (Idem, p. 115)

A noção de influência aqui exposta transcende a ideia de uma mera apropriação passiva entre grandes escritores. Como já se afirmou, a preocupação de Bloom não é realizar um estudo das fontes, mas uma “teoria”⁷ do processo poético. Sua crença básica

⁷ A teoria a que Bloom se refere não é a mesma exposta por Jonathan Culler como questionamento do senso comum, ou mesmo “... um conjunto de reflexão e escrita cujos limites são excessivamente difíceis de definir” (CULLER. 1999 pg.12) Sua ideia reside em uma expansão do texto poético através do texto crítico, enquanto desleitura que proporciona mais desleituras. Logo, a diferença entre crítica e poesia seria apenas de grau, nunca de natureza.

consiste em uma sofisticação das ideias de Percy Shelley em “*A defense of Poetry*”, na qual há uma valorização da imaginação sobre os processos racionais-discursivos do homem. Nessa visão não haveria poemas, mas apenas uma grande poesia que é re-escrita permanentemente por todos os poetas. A influência não gera poesia, ela é poesia, ela é arte.

A angústia transforma-se em um processo de renovação como um “ciclo vital do poeta-come poeta”. Este ciclo obedece seis estágios que Bloom chama de “revisionary ratios”, ou seja, razões revisionárias mais ou menos arbitrárias que regem a influência entre autores. Estas razões são também defesas psíquicas e tropos de linguagem, mostrando que seu aspecto estrutural é fortemente mutante e, portanto, aberto aos mais variados tipos de transformação.

A retórica literária caracteriza-se por uma alteração dos usos ordinários da linguagem. Essa ação acontece através das figuras de linguagem, ou tropos, que podem ser entendidos como aquele elemento que desvia significados ou gera efeitos especiais no rearranjo das palavras. A posição da retórica é crescente e chega a ganhar um espaço no processo linguístico:

Some theorists have even embraced the paradoxical conclusion that language is fundamentally figurative and that what we call literal language consists of figures whose figurative nature has been forgotten. When we talk of ‘grasping’ a ‘hard problem’, for instance, these two expressions become literal through the forgetting of their possible figurality.⁸ (CULLER, 1999, p. 70-71)

A retórica utilizada na crítica literária da contemporaneidade é a transformação das palavras enquanto tropos. Trata-se do procedimento em que as palavras adquirem novos significados pelo seu deslocamento, supressão, inversão ou composição. Basicamente, se faz um novo uso da palavra que a distancia da sua utilização habitual, obtendo uma nova variabilidade de sentidos que não existiam antes.

Harold Bloom relaciona os tropos com o que chama de razões revisionárias, termos tomados emprestado de fontes clássicas e, ao mesmo tempo, revisões de usos contemporâneos⁹. Clinamen, termo utilizado por Lucrécio para descrever o movimento

⁸ Alguns teóricos têm até mesmo a conclusão paradoxal de que a linguagem é fundamentalmente figurativa e que o que chamamos linguagem literal é constituído por figuras cuja natureza figurativa foi esquecida. Quando falamos de 'agarrar' a 'problema difícil', por exemplo, estas duas expressões se tornam literais através do esquecimento de sua possível figuratividade.

⁹ Essa configuração não é uma construção plenamente Bloomiana, pois foi inspirada em ideias de Kenneth Burke e redigidos inicialmente por Paul de Man. A grande inovação de Bloom será no sexto estágio: Metalepse.

dos átomos, é o primeiro estágio, a desleitura propriamente dita, o desvio de um poeta sobre um precursor, a base para as outras formas de deslocamento. A figura literária relacionada com ele é a Ironia, dizer algo, mas com um sentido diferente. O primeiro passo é, pois, um desvio daquilo que foi apresentado.

Tessera, palavra ancestral que Bloom toma de Lacan, é a complementação do precursor na obra do poeta novo. Não basta apenas desviar-se da proposta retórica do precursor, deve-se acrescentar algo que este não pensou. A figura relacionada é a sinédoque, a parte pelo todo. Como se o poeta efebo mostrasse que algum termo do precursor é mais amplo do que ele havia imaginado.

Kenosis é o esvaziamento do poeta, um mecanismo de ruptura semelhante às compulsões de repetição estudadas na psicanálise. O poeta tardio isola-se de tudo para afastar a influência do precursor, do contrário sentiria a necessidade de repetir o modelo herdado. O tropo relacionado é a metonímia, a troca do continente pelo conteúdo. Como se tomasse a forma do precursor, mas não obedecesse a seu significado, seu sentido.

Demonização (Daemonization), o quarto movimento, é um deslocamento em forma de contra sublime, um sublime desviante ou até mesmo contrário ao que o precursor propôs. Seu termo literário é a hipérbole, um exagero desmedido, pois amplia a figura anterior, mas não como personalidade. É um movimento de individuação do poeta efebo, “desindividualizando” o precursor, transformando-o em desejo, em um objeto de fruição para o efebo.

Askesis é o truncamento das habilidades do poeta novo, uma espécie de ascese pessoal que permite-lhe interpretar o poeta anterior. Limitando a própria personalidade a ponto de poder trocar de lugar com seu precursor. Sua figura retórica é a metáfora, a troca de significado por uma relação analógica.

Apophrades é o último estágio e é traduzido como o retorno dos mortos. A apropriação final do poeta anterior pelo posterior, o poeta precursor volta como se fosse um poeta efebo. É a figura literária mais complexa, a metalepse, ou transunção, onde o antecedente pode ser tomado pelo conseqüente e vice-versa. O poeta alcançaria a ilusão máxima fazendo-se parecer anterior ao poeta que o influenciou.

O ato de rebelar-se e buscar espaço para sua própria imaginação é, portanto, um ato de conhecer. Indo além, pode-se inferir que o conhecimento literário transforma-se em auto-conhecimento, pois toda leitura de uma obra é uma construção e criação de si mesmo. Neste contexto o encenador deve escapar da influência do “Deus/Natureza literatura” criando a si mesmo na encenação. O escritor é um demiurgo, um criador de

universos, que ao encontrar o leitor através de sua obra provoca-o a ser ele também um arquiteto de novos mundos. Neste campo fica clara a associação bloomiana dos tropos com os mecanismos de defesa de Freud.

Os mecanismos de defesa freudianos aparecem como medidas extremas para aliviar a tensão que surge quando o ambiente gera ansiedade, dificultando a satisfação do desejo. Tais procedimentos psicológicos caracterizam-se por seu processo inconsciente, mas principalmente porque distorcem, falsificam e negam a realidade. (Idem, pg.63)

Para a ironia juntou a reação formativa, onde a pessoa, querendo aliviar ansiedades, reage com uma ação contrária aos seus sentimentos. Para a sinédoque fundiu a reversão, uma mudança ação no direcionamento do desejo. Para a metonímia apontou a anulação, o isolamento, a interrupção de um pensamento com os outros, e a regressão, onde o ego recua, fugindo do conflito, para um estágio anterior. Na hipérbole encontrou a repressão, onde se tenta fazer desaparecer os conteúdos psíquicos ameaçadores. A metáfora é a defesa da sublimação, a canalização de desejos para algo socialmente aceito. Enquanto a metalepse configura-se com a introjeção, incorporação destrutiva de um objeto, e a projeção, atribuição de um impulso a outra pessoa. (BLOOM, 1994, pg.12)

Harold Bloom configurou as razões dentro do princípio de tríades dialéticas: limitação/substituição/representação. Sua inspiração vem da cabala luriânica¹⁰ para utilizar as “ratios” apenas como instrumento heurístico. O movimento triádico obedeceria um ritmo de contração, separação e reagregação. Na cabala judaica Deus se auto-ocultaria, concentrando-se em si mesmo, para gerar algo diferente de si. Esse movimento inicial geraria um segundo, uma catástrofe no sentido de quebra ou ruptura, separando o criador da criatura. O terceiro e último movimento é um processo salvador de restauração, gerando algo novo, no caso da cabala, o ser humano. Aplicado ao processo literário, o poeta efebo para criar teria de voltar-se sobre si e seu precursor, romper o sentido estabelecido no texto e gerar um novo sentido pelo qual é o dominante.

A teoria de Bloom, no entanto, tem algo mais importante do que este vocabulário hermético. Sua preocupação verdadeira é a constituição do “poeta forte”, o poeta capaz de sobreviver ao conflito edipiano com a tradição criando para si um lugar

¹⁰ Isaac Luria, cabalista renascentista.

ao sol e mentir contra o tempo narrando a si mesmo como um início. Sua teoria é mais radical do que muitos autores gostariam de acreditar.

Não existe nenhum suporte metafísico por trás do poema, o que faz com que a ideia de poema individual desapareça, bem como a própria ideia de poeta ou leitor. Para Bloom só existem intérpretes, sejam de interpretações prévias ou próprias, mas sempre serão atos interpretativos. As relações entre poetas não ficam adstritas a um espaço tempo linear e cronológico, pois, como visto anteriormente, a criatividade não passaria de uma “*illusio*”, um “equivoco proposital” do artista ao procurar distanciar-se de algo que o cerca e o ameaça, pelo menos em nível poético.

O artista escreve uma obra para ser única e luta contra a possibilidade de ter chegado tardiamente ao realizar sua produção. Seu combate não exige que conheça outros poetas precursores contra os quais se opõe. O ato de desleitura/produção já está carregado com as ansiosas necessidades de revisão. Por esta razão pode-se afirmar que sua noção de influência transcende limites espaciais e temporais, o poeta não precisa ter lido nenhum poeta precursor para que a angústia da influência estabeleça-se.

O funcionamento dessa inferência de sentidos que Bloom defende escora-se na sua ideia de gnosticismo. Na sua etimologia, gnose significa conhecimento em oposição à ignorância. Termo utilizado para designar a doutrina religiosa do cristianismo antigo. Basicamente apoia-se na noção de que as relações religiosas seriam relações de um conhecimento profundo do homem com a experiência divina. (MARTIN, 2006, p. 15) Relacionando com os ensinamentos do filósofo Vico¹¹, Bloom afirma o seguinte:

O que o gnóstico sabe, o que ele conhece, é sua própria subjetividade e nessa autoconsciência procura a liberdade, que chama de “salvação”, o que pragmaticamente parece ser a liberação da angústia de ser influenciado pelo Deus judaico, a Lei bíblica ou a natureza. Os gnósticos estão próximos, por temperamento, tanto dos primitivos mágicos de Vico quanto dos poetas pós-iluministas; sua luta com as palavras que os separavam de sua própria palavra foi essencialmente a mesma de qualquer criador tardio contra seu precursor. (BLOOM, 1994, p. 22)

O gnosticismo era uma religião de intelectuais que acreditava não na liberdade da alma, mas em uma liberdade do “eu”, naquilo que existe de divino na própria subjetividade. A gnose aqui levantada não é um conhecimento racional como são as ciências exatas, mas um conhecimento poético, algo que altera o conhecido e o

¹¹ Giambattista Vico (1668 - 1744) filósofo e historiador italiano que defendia o poder criativo e poético nas religiões antigas.

conhecedor ao mesmo tempo, é uma relação mútua que se constitui em uma unidade. (BLOOM, 1983, p. 5)

As relações poéticas, assim sendo, não são relações reais, mas relações cognitivas que são ao mesmo tempo textuais e transtextuais. A proposta bloomiana nega tanto os diversos tipos de tautologia, que estudam o significado do texto como se fosse um texto fechado, e de reducionismos, que estudam o significado do texto em outro texto fora dele. O significado de um texto literário é outro texto literário, criado originalmente pela desleitura. Assim, não há interpretação situada entre o texto e o significado, mas entre o texto e as suas leituras. A significação passa a ser sempre flutuante e se dá em uma dinâmica de contraposições, onde a leitura impera como um processo de superação do que é lido. Uma batalha de formas persuasivas que sempre elidem o significado, ou parte deste, permitindo que se realizem novos significados.

O leitor não deve buscar um significado escondido, uma compreensão das relações ocultas na literatura, porque estas não existem. A linguagem é uma construção arbitrária, e segundo Bloom, dependente da imaginação do ser humano. A imaginação é a força autoritária e prioritária sobre a linguagem. Não há uma gramática capaz de explicar os escritores, são estes que com suas obras estabelecem as gramáticas. Assim, cabe ao leitor produzir o sentido com seu poder imaginativo¹². Como ele mesmo argumenta no livro “Como e Porque ler?” citando o filósofo transcendentalista Ralph Waldo Emerson:

Recorro, novamente, a Emerson para definir o quarto princípio da leitura: *Para ler bem é preciso ser inventor*. O que, para Emerson, seria “leitura criativa” foi por mim chamado de “leitura equivocada”, expressão que levou meus adversários a crer que eu sofresse de dislexia. O fracasso, ou o branco, que tais indivíduos veem quando se deparam com um poema está em seus próprios olhos. Autoconfiança não é dom, mas o Renascimento da mente, o que só ocorre após anos de muita leitura. (BLOOM, 1998, p. 21)

O poder da desleitura é ao mesmo tempo fonte de liberdade e exigência criativa. As análises do crítico podem ir muito além das barreiras da poesia. Entrar no jogo da angústia da influência é travar uma luta entre anterioridade e posteridade. O leitor deseja afastar-se do que lê, mesmo que esteja enredado pelo passado.

A angústia da influência é uma teoria da leitura, metacrítica literária, estratégia de literatura comparada, filosofia estética, intertextualidade poética, psicologia e sociologia da arte. Sua complexidade aparece na sua capacidade de estabelecer relações

¹² Talvez seja importante constar que Harold Bloom não defende uma leitura relativista independente de autores. São os autores, com seu poder retórico-cognitivo-estético que provocam as leituras criativas.

entre textos e autores. Bloom defende que são sempre relações hierárquicas, mas não que sejam estáveis ou caducas. Sua visão permite uma metamorfose constante, contanto que não se perca de vista a luta necessária para a transformação. A literatura é vontade de potência e criatividade. Onde houver imaginação haverá luta, haverá complexidade, haverá influência.

Referências

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London: Routledge, 2000.

_____. *The salt companion to Harold Bloom*. Cambridge: Salt publishing, 2007

ARISTOTELES. *Arte Retórica e arte poética*. São Paulo: Ediouro 200

BERWANGER, Maria Luiza. Littérature et altérité : « M'illumino d'immense » de Giuseppe Ungaretti et la poésie brésilienne em:
http://www.msilva.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=109&Itemid=54 visitado em 12 de fevereiro de 2011.

BLOOM, Harold. Um mapa da desleitura. Rio de Janeiro : Imago, 1995.

_____. *Map of misreading*. New York: Oxford University press, 2003.

_____. *Agon - towards a theory of revisionism*. New York: Oxford University press, 198

_____. *Como e porque ler*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

_____. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro : Objetiva, 2002.

_____. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. 2. ed. Rio de Janeiro : Objetiva, 1995.

_____. *Poesia e repressão: o revisionismo de Blake a Stevens*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

_____. *Abaixo as verdades sagradas: poesia e crença desde a Bíblia até nossos dias*. São Paulo: Cia. das Letras, 1993.

_____. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. *Cabala e crítica*. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

_____. *The dialectics of literary tradition*. In: Early postmodernism: foundational essays. Durham: Duke University Press, 1995.

_____. *Hamlet poema ilimitado*. Rio de Janeiro: Editora objetiva, 2007.

BOHM David. *On creativity*. London: Routledge, 1998.

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas*. 2ºv. São Paulo: Globo, 1999.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. São Paulo : Beca, 1999.

DE BOLLA, Peter. Harold Bloom: *Towards Historical Rhetorics*. New York: Routledge, 1988.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *The ideology of Aesthetic*. London: Wiley-Blackwell, 1991.

ELIOT, TS. A tradição e o talento individual. Em: <http://memoriaeidentidade.wordpress.com/2009/12/08/tradicao-e-o-talento-individual/> Visitado em 07/01/2011.

FELSKI, Rita. *Uses of Literature*. Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

FITE, David. Harold Bloom: *The rhetoric of romantic vision*. Boston: The University of Massachussets press, 1985.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Rio de Janeiro : Imago, 1997.

_____. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism FOUR ESSAYS With a Foreword by Harold Bloom* 15th ed. New York: Princeton University Press, 2000.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: la littérature au second degree*. Paris: Seuil, 1982.

HEGEL, G.W.F. *Aesthetics*. vol II, London: Claredon press, 1975.

HOBBY, Blake. *Bloom's Literary Themes: Sin and Redemption*. New York: Chelsea House, 2010.

_____. *Bloom's Literary Themes: Death and dying* New York: Chelsea House, 2009.

LONGINO. Do sublime. Em: *A poética clássica*. São Paulo : Cultrix, [1997].

MARTIN, Sean. *The gnostics - the first christian heretics*. Harpenden: Pocket essentials, 2006.

NESTROVSKI, Arthur - *Ironias da modernidade ensaios sobre literatura e música*. Editora Ática 1996.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Obras incompletas*. In. Os pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

NITRINI, Sandra Margarida. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Ed. da USP, 1997.

RICHARDS, Jennifer. *Rhetoric*. New York: Routledge, 2008.

SCHWARTZ, Adriano. (Org.). *Memórias do presente: 100 ENTREVISTAS DO MAIS! -Conhecimento das Artes*. São Paulo: PUBLIFOLHA, 2003.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. *Teoria da literatura*. 5. ed. Coimbra : Almedina, 1983.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991.

WEISKEL, Thomas. *O sublime romântico: estudos sobre a estrutura e psicologia da transcendência*. Rio de Janeiro: Imago, 1994.