

AMOR LITERÁRIO

Quando eu era muito jovem, a liberdade me acenou por meio dos primeiros poetas que amei: Hart Crane, William Blake, Percy Bysshe Shelley, Wallace Stevens, Walt Whitman, William Butler Yeats, John Milton e, acima de tudo, William Shakespeare em *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear*, *Macbeth* e *Antônio e Cleópatra*. A sensação de liberdade que propiciavam me despertou para uma exuberância primordial. Se mulheres e homens em princípio se tornam poetas por meio de um segundo nascimento, meu próprio sentimento de ter nascido duas vezes fez de mim um crítico incipiente.

Não me lembro de ler nada de crítica literária, mas apenas biografias de escritores, até a graduação. Aos 17 anos, comprei o estudo de Northrop Frye a respeito de William Blake, *Fearful Symmetry* (Temível simetria), logo após sua publicação. O que Hart Crane foi para mim aos 10, Frye tornou-se aos 17: uma experiência avassaladora. A influência de Frye sobre mim durou vinte anos, mas cessou bruscamente em 11 de julho de 1967, meu aniversário de 37 anos, quando acordei de um pesadelo e passei o dia inteiro compondo um ditirambo, “The Covering Cherub; or, Poetic Influence” (O querubim protetor; ou Influência poética). Seis anos depois, o poema se transformara em *A angústia da influência*, um livro que Frye, de seu ponto de vista platônico cristão, corretamente rejeitou. Agora, aos 80 anos, eu não teria paciência para reler nada de Frye, mas sei quase toda a

obra de Hart Crane de memória, recito grande parte dela diariamente e continuo a ensiná-la. Vim a valorizar outros críticos contemporâneos — principalmente William Empson e Kenneth Burke —, mas também já os dispensei como leituras. Ainda leio Samuel Johnson, William Hazlitt, Walter Pater, Ralph Waldo Emerson e Oscar Wilde, assim como os poetas.

A crítica literária como tento praticá-la é em primeiro lugar *literária*, ou seja, pessoal e apaixonada. Não é filosofia, política ou religião institucionalizada. Em sua melhor forma — Johnson, Hazlitt, Charles Augustin Sainte-Beuve e Paul Valéry —, é uma espécie de literatura de sabedoria e, logo, uma meditação sobre a vida. Porém, qualquer distinção entre literatura e vida é enganosa. Para mim, a literatura não é meramente a melhor parte da vida; é ela mesma a forma da vida, que não possui nenhuma outra forma.

Este livro me remete à questão da influência. Quando criança, fui tomado pela urgência dos primeiros poetas que amei. Entre os 10 e 12 anos, lia pelos brilhos,* para usar a expressão de Emerson. Eles pareciam se memorizar em mim. Vários poetas seguiram-se, e há muitas décadas que os prazeres de tê-los de cor e ser possuído por eles me sustentam.

Quando alguém internaliza em si os maiores poetas britânicos e americanos, após alguns anos suas complexas relações uns com os outros comecem a formar padrões enigmáticos. Era já estudante de pós-graduação e escrevia uma tese de doutorado sobre Shelley quando comecei a perceber que a influência era o problema inevitável que tinha de resolver — se pudesse. As considerações de então sobre a influência me pareciam meros estudos de fonte, e me intrigava que quase todo crítico com que me deparava supunha de maneira idealista que a influência literária era um processo benigno. Talvez minha reação a isso tenha sido um tanto exagerada, pois era um jovem muito emotivo. Levei de 1953 até o verão de 1967 para clarear minhas ideias. Foi então que acordei em meu estado de terror metafísico e, após um café da manhã atordoado com minha esposa, comecei a escrever o ditirambo que viria a se tornar *A angústia da influência*.** Concluí-lo me tomou em torno de três dias — e minhas reflexões me descon-

* No original, “read for the lustres”. (N. da T.)

** O título original deste livro é *The Anxiety of Influence*. Adotamos ao longo desta edição o título da edição portuguesa da editora Cotovia, Lisboa, 1991. Alguns estudiosos argumentam que uma tradução mais adequada para o português seria *A ansiedade da influência*.

certavam. Por quê? Percebi que eu estivera pensando nele havia muito tempo, nem sempre conscientemente.

Dizer que o presente cultural tanto deriva da anterioridade quanto reage a ela é um truísmo banal. Os Estados Unidos do século XXI se encontram em estado de declínio. Rer o volume final da obra de Gibbon nos dias de hoje é assustador, porque o destino do Império Romano parece ser um esboço retracado e retomado pela presidência imperial de George W. Bush que perdura até hoje. Estivemos à beira da falência, lutamos guerras pelas quais não podemos pagar e espoliamos nossa população pobre, tanto a urbana quanto a rural. Nossas tropas incluem criminosos, e entre nossos “prestadores de serviço” estão mercenários de muitas nações, lutando de acordo com suas próprias regras ou sem regra alguma. Influências sombrias do passado americano ainda se imiscuem entre nós. Se somos uma democracia, o que pensar dos elementos palpáveis de plutocracia, oligarquia e da crescente teocracia que regem nosso Estado? Como devemos tratar das catástrofes autoinfligidas que devastam nosso meio ambiente? Tão grande é nosso mal-estar que nenhum escritor pode abrangê-lo sozinho. Não temos um Emerson ou um Whitman entre nós. Uma contracultura institucionalizada condena a individualidade como arcaica e deprecia valores intelectuais, mesmo nas universidades.

Essas observações servem apenas como uma especulação inicial para a constatação tardia de que minhas curiosas revelações sobre a influência vieram no verão de 1967 e me guiaram então em uma postura contrária ao grande despertar do fim dos anos 1960 e início dos 1970. *A angústia da influência*, publicado em janeiro de 1973, é uma teoria breve e gnômica da poesia como poesia, livre de toda história, exceto da biografia literária. É uma leitura difícil até para mim, pois é carregada de expectativas ansiosas instigadas por sinais dos tempos — o que o livro evita mencionar. A fé no estético, na tradição de Walter Pater e Oscar Wilde, é o credo do livro, mas acompanha-o um refrão de mau agouro, inspirado pela influência de Kierkegaard, Nietzsche e Freud. Na época, não percebia isso conscientemente, mas agora minhas considerações sobre a influência poética me parecem também uma tentativa de forjar uma arma contra a iminente enxurrada ideológica que em breve arrastaria muitos de meus alunos.

Ainda assim, *A angústia da influência* foi mais que isso para mim, e evidentemente para muitos leitores em todo o mundo nos últimos 45 anos. Traduzido para muitos idiomas em que não sei ler assim como para os que domino, continua sendo publicado no exterior e nos Estados Uni-

dos. Talvez por ser uma derradeira defesa da poesia e um grito contra sua assimilação por qualquer ideologia. Os detratores me acusam de adotar uma “ideologia estética”, mas, assim como Kant, acredito que o estético demanda profunda subjetividade e está além do alcance da ideologia.

Desleitura (*misreading*) criativa era o tema principal de *A angústia da influência* e não é menos importante em *A anatomia da influência*. No entanto, mais de quarenta anos de perambulação pelo ambiente inóspito crítico atenuaram a visão angustiada que me acometeu em 1967. O processo da influência está sempre ativo em todas as artes e ciências, assim como no direito, na política, na cultura popular, na mídia e na educação. Este livro já será longo o suficiente sem tratar das artes não literárias, mesmo que eu fosse mais versado em música, dança e artes visuais do que sou. Obcecado pela literatura imaginativa, confio em meus instintos a seu respeito, mas sei pouco do direito ou da esfera pública. Mesmo na universidade estou isolado, a não ser por meus próprios alunos, já que sou um departamento de um homem só.

No prefácio à segunda edição de *A angústia da influência*, que se concentra em Shakespeare e seu relacionamento com Marlowe, já repensei o que escrevi. Lá reconheci minha dívida com o Soneto 87 de Shakespeare — “Adeus, és precioso demais para que eu a ti possua” [*Farewell, thou art too dear for my possession.*] —, que me forneceu termos que viriam a se tornar palavras-chave críticas: *misprision** (má avaliação), *swerving* (desvio) e *mistaking* (engano). O Soneto 87 é um lamento primorosamente modulado pela perda do amor homoerótico, mas se encaixa extraordinariamente bem na situação de nosso atraso em termos culturais.

A anatomia da influência oferece um olhar retrospectivo diferente. Abrangendo uma abundância de autores, eras e gêneros, reúne meu perío-

* As palavras em inglês *misreading* e *misprision* aparecem sistematicamente neste livro e em toda a obra de Bloom. O prefixo inglês *mis* ocorre para contemplar as ideias de inexatidão, incorreção, distorção, desvio, falsidade etc. No entanto, não há um equivalente direto na língua portuguesa para esses dois vocábulos. Para *misreading*, optou-se aqui por usar “desleitura”, opção feita pela editora portuguesa Imago na edição de *Um mapa da desleitura* (*A map of misreading*). Para *misprision* optamos por “má avaliação”. Há quem sugira traduzir *misreading* por “leitura desviante” ou “leitura errônea” e *misprision* por “malversação”, ou “encobrimento” ou ainda “apropriação”.

do de pensamento e escrita sobre a influência — principalmente de 1967 a 1982 — a minhas reflexões mais públicas da primeira década do século XXI. Esforço-me aqui por utilizar uma linguagem mais sutil, que interprete meus comentários anteriores para o público leitor em geral e reflita as mudanças do meu pensamento a respeito da influência. Algumas dessas mudanças foram provocadas por transformações no clima geral da crítica, e outras pela clareza advinda de uma longa vida vivida com e através das grandes obras do cânone ocidental.

Na literatura, a angústia da influência não precisa ser um sentimento do escritor ao chegar tardiamente à tradição. É sempre uma angústia *alcançada* em uma obra literária, quer seu autor a tenha sentido ou não. Richard Ellmann, o proeminente estudioso de Joyce e o amigo querido de quem ainda sinto saudade, afirmou que Joyce não sofria da angústia da influência, mesmo em relação a Shakespeare ou Dante, mas lembro-me de dizer a Ellmann que a falta dessa angústia pessoal em Joyce não era, para mim, a questão. *Ulisses* e *Finnicius revém* manifestam considerável epigonismo, mais em relação a Shakespeare que a Dante. A angústia da influência existe entre poemas, não entre pessoas. O temperamento e as circunstâncias determinam se um poeta posterior *sente* angústia em qualquer nível de sua consciência. Tudo o que importa para a interpretação é o relacionamento revisionário entre poemas conforme ele se manifesta em seus tropos, imagens, dicção, sintaxe, gramática, métrica e postura poética.

Northrop Frye insistia que a grande literatura nos emancipa da angústia. Essa idealização é falsa: sua grandeza resulta do fato de dar inevitável expressão a uma nova angústia. Longino, formulador crítico do sublime, afirmou que “belas palavras são na verdade a luz peculiar do pensamento”. Mas qual é a origem dessa luz em um poema, em uma peça, em uma história, em um romance? Ela está *fora* do escritor e deriva de um precursor, que pode ser uma figura composta. No que diz respeito ao precursor, a liberdade criativa pode ser evasão, mas não fuga. Deve haver um *agon*, uma luta pela supremacia ou ao menos pela suspensão da morte imaginária.

Nos muitos anos que antecederam e sucederam à publicação de *A angústia da influência*, estudiosos e críticos literários relutaram em enxergar a arte como uma disputa pelo primeiro lugar. Pareciam esquecer que a competição é um elemento central de nossa tradição cultural. Os atletas e políticos, é claro, não conhecem nada além disso. Contudo, nosso pa-

trimônio, na medida em que é grego, impõe essa condição a toda a cultura e a sociedade. Jakob Burckhardt e Friedrich Nietzsche inauguraram a recuperação moderna do *agon* grego, que é agora aceito pelos estudiosos da Antiguidade Clássica como um princípio condutor da civilização grega. Norman Austin, comentando Sófocles em *Arion* (Árion) (2006), observa que “a poesia antiga era dominada por um espírito agonista praticamente sem igual. Atleta competia contra atleta; rapsodo contra rapsodo; dramaturgo contra dramaturgo, sendo todas as competições realizadas como grandes festivais públicos”. A cultura ocidental permanece essencialmente grega, uma vez que o componente hebraico rival desapareceu, fundindo-se ao cristianismo, que tem ele próprio uma dívida com o gênio grego. Platão e os dramaturgos atenienses tiveram de confrontar Homero como seu precursor, o que significa enfrentar o invencível, mesmo para um Êsquilo. Nosso Homero é Shakespeare, que, apesar de inevitável, os dramaturgos fariam melhor em evitar. George Bernard Shaw percebeu isso muito lentamente, e a maioria dos dramaturgos tenta se esquivar do autor de *Rei Lear*.

Minha ênfase no *agon* como um aspecto central dos relacionamentos literários encontrou, contudo, uma resistência considerável. Era como se muito dependesse da ideia da influência literária como um modo de transmissão descomplicado e amistoso, um presente oferecido com graça e recebido com gratidão. *A angústia da influência* também inspirou certos grupos marginalizados a afirmar sua superioridade moral. Por décadas, fui informado de que escritores mulheres e homossexuais não competiam, mas cooperavam em uma comunidade de amor. Asseguravam-me com frequência que artistas negros, hispânicos e asiáticos também se elevavam acima da mera competição. O *agon* era aparentemente uma patologia restrita a heterossexuais brancos do sexo masculino.

Porém, agora, na primeira década do século XXI, o pêndulo oscilou para o outro extremo. Na esteira dos teóricos da cultura franceses, como o historiador Michel Foucault e o sociólogo Pierre Bourdieu, o mundo das letras é frequentemente representado como uma esfera hobbesiana de pura estratégia e conflito. Bourdieu reduz a realização literária de Flaubert à sua capacidade quase marcial de grande romancista que avaliava os pontos fracos e fortes de seus concorrentes literários e tomava-os como base de seus posicionamentos.

O relato de Bourdieu sobre relacionamentos literários, atualmente em voga, com sua ênfase no conflito e na competição, possui uma afinidade com minha teoria da influência e sua ênfase no *agon*. Mas há também diferenças fundamentais. Eu *não* acredito que os relacionamentos literários possam ser reduzidos a uma busca nua e crua por poder mundano, embora possam, em alguns casos, incluir tais ambições. O que está em jogo nessas lutas, para os poetas fortes, é sempre *literário*. Ameaçados pela perspectiva da morte imaginária, de sua inteira posseção por um precursor, sofrem de um tipo distintamente literário de crise. Um poeta forte busca não apenas vencer o rival, mas afirmar a integridade de seu próprio eu escritor.

A ascensão do que denomino Novo Cinismo — um conjunto de tendências críticas que têm suas raízes nas teorias francesas de cultura e englobam o Novo Historicismo e sua laia — me faz reexaminar minhas considerações anteriores sobre a influência. Nesta, que é minha sentença final sobre o tema, defino a influência simplesmente como *amor literário, atenuado pela defesa*. As defesas variam de poeta para poeta. Mas a presença avassaladora do amor é vital para o entendimento de como a grande literatura funciona.

A anatomia da influência reflete a respeito de uma ampla gama de relações de influência. Shakespeare é o Fundador, e começo com ele, passando da influência de Marlowe sobre Shakespeare para a influência de Shakespeare sobre escritores que vão de John Milton a James Joyce. Os poetas de língua inglesa posteriores a Milton tendiam ao confronto com ele, mas os Altos Românticos ingleses também tiveram de estabelecer sempre uma trégua com Shakespeare. Wordsworth, Shelley e Keats, de maneiras muito diferentes, tiveram de trabalhar uma relação entre Shakespeare e Milton em sua poesia. Como veremos, a defesa de Milton contra Shakespeare é uma repressão altamente seletiva, enquanto a de Joyce é uma apropriação total.

Continuo voltando a Shakespeare nos capítulos que se seguem não por ser um bardólata — e eu sou —, mas porque ele é inevitável para todos os que vieram depois em todas as nações do mundo. A exceção é a França, onde Stendhal e Victor Hugo resistiram quando seu país rejeitava o que se considerava “barbarismo” dramático. Shakespeare é agora o verdadeiro escritor global, aclamado, encenado e lido na Bulgária e na Indonésia, na China e no Japão, na Rússia e onde quer que seja. As peças sobrevivem à tradução, à

paráfrase e ao transmembramento porque seus personagens estão vivos e são universalmente relevantes. Isso faz de Shakespeare um caso especial para o estudo da influência: seus efeitos são grandes demais para serem coerentemente analisados. Emerson disse que Shakespeare escreveu o texto da vida moderna, o que me induziu à afirmativa amplamente malcompreendida de que Shakespeare nos inventou. Estaríamos aqui de qualquer modo, é claro, mas sem Shakespeare não nos teríamos enxergado como o que somos.

No decorrer deste livro, contraste com frequência a presença de Shakespeare com a de Walt Whitman, a resposta da Terra do Anoitecer à Velha Europa e a Shakespeare. Whitman, à exceção do notório Edgar Allan Poe, é o único poeta americano que possui uma influência mundial. Ter suscitado a poesia de D. H. Lawrence e Pablo Neruda, de Jorge Luis Borges e Vladimir Maiakovski, é ser uma figura de variedade rara, bastante diferente da encontrada em leituras fracas de nosso bardo nacional. Identifico em Whitman fortes influências, como Lucrécio, Shakespeare e Emerson. Ainda mapeio a influência de Whitman sobre escritores posteriores, a começar por Stevens, Lawrence e Crane, com seu ápice em poetas da minha própria geração: James Wright, Amy Clampitt, A. R. Ammons, Mark Strand, W. S. Merwin, Charles Wright e John Ashbery, entre outros.

Os contornos gerais deste livro são cronológicos: suas quatro seções vão do século XVI ao XXI. Mas há múltiplas travessias, tanto no tempo quanto no espaço. Shelley aparece em diversos capítulos como uma forte influência sobre Yeats, Browning e Stevens e também como um cético relutante. Whitman, também presente em muitos capítulos, se mostra em pelo menos dois aspectos-chave. Ele é o poeta do Sublime Americano, mas é também um importante representante do Sublime Cético e, como tal, aparece ao lado de Shelley, Leopardi, Pater, Stevens e dos lucrecianos mais velados — John Dryden, Samuel Johnson, Milton e Tennyson. A estrutura da influência literária é labiríntica, não linear. No espírito da passagem de Tolstoi que serve de epígrafe a este livro, busco aqui guiar os leitores por parte do “infinito labirinto de conexões que constitui a matéria da arte”.

Como *A anatomia da influência* é praticamente meu canto do cisne, o meu desejo é dizer em um só lugar grande parte do que aprendi a pensar a respeito de como a influência funciona na literatura imaginativa, particularmente em inglês, mas também em um punhado de escritores em outros idiomas. Às vezes, durante as longas noites que enfrento enquanto me re-

cupero lentamente de meus muitos percalços e doenças, pergunto-me por que sempre fui tão obcecado por questões de influência. Minha própria subjetividade desde os 10 anos de idade foi formada pela leitura da poesia, e, em um momento agora esquecido, comecei a me intrigar com as influências. As primeiras de que me lembro incluíam a de William Blake sobre Hart Crane, a de Milton e Wordsworth sobre Shelley, a de Walt Whitman sobre T. S. Eliot e Wallace Stevens e a de Keats sobre Tennyson. Aos poucos, percebi como transcender ecos e alusões e encontrar a questão mais crucial da transmissão de posturas e visão poéticas. Yeats foi uma questão especial para mim, já que sua relação com Shelley e Blake era palpável, mas seus anseios mais profundos eram bastante contrários aos deles.

Minha maneira de escrever sobre a influência literária é amplamente percebida como tendo base no complexo de Édipo freudiano. Mas isso é simplesmente um engano, como expliquei antes, ainda que em vão. Seria mais apropriado falar do complexo de Hamlet que Freud tinha — ou, melhor, que eu e você temos. Os maiores conflitos de Hamlet são com Shakespeare e com o Fantasma, que era interpretado pelo dramaturgo. O *agon* entre Hamlet e seu criador foi o tema de um pequeno livro que publiquei em 2003, *Hamlet — Poema ilimitado*. Minha preocupação de então era o combate oculto com o espírito do pai pelo prêmio no nome Hamlet. Quando Hamlet, ao retornar do mar, luta com Laertes junto ao túmulo de Ofélia, grita exultante que é “Hamlet, o dinamarquês”.

Desnomear o precursor e ao mesmo tempo ganhar o próprio nome é a busca dos poetas fortes ou rigorosos. Walter Whitman Jr. se transmutou em Walt, mas, de modo ambivalente, se manteve discípulo de Emerson. Whitman nunca foi transcendentalista. Era, na verdade, materialista epicurista: “O quê é incognoscível.” Emerson, o Sábio de Concord, declarou-se livre de precursores: “O que posso obter de outro nunca é ensino, mas somente provocação” — um lema mais adequado a um profeta que a um poeta. Como o bom ladrão que era, Shakespeare esvazia qualquer distinção entre ensino e provocação e saqueia onde bem entende. Whitman tende a limitar suas fontes porque sua autorrepresentação exige que ele se torne sua própria autoridade suprema.

Meus alunos me perguntam com frequência por que grandes escritores não podem recomeçar do zero, sem nenhum passado nas costas. Só lhes posso dizer que simplesmente não funciona assim, já que na prática, como

no vocabulário de Shakespeare, inspiração significa influência. Ser influenciado é ser ensinado, e um jovem escritor lê para buscar instrução, como Milton leu Shakespeare, Crane leu Whitman ou Merrill leu Yeats. Mais de meio século como professor me mostrou que sou melhor como provocação a meus alunos — uma constatação que se transferiu para minha escrita. Essa posição me priva de alguns leitores na mídia e na academia, mas eles não são meu público. Gertrude Stein observou que se escreve para si mesmo e para estranhos, o que traduzo como falar tanto comigo mesmo — que é o que a grande poesia nos ensina a fazer — quanto com aqueles leitores dissidentes em todo o mundo que, solitários, instintivamente procuram qualidade na literatura, desdenhando dos lêmingues que devoram J. K. Rowling e Stephen King enquanto se atiram dos penhascos em direção ao suicídio intelectual do oceano cinza da internet.

O efebo, como os atenienses chamavam o jovem futuro cidadão, é minha palavra para o jovem leitor profundo que mergulha na solidão para a qual se retira a fim de encontrar a imaginação de Shakespeare. Ainda me lembro do impacto inicial de Shakespeare quando li *Macbeth* aos 13 anos. Foi-me concedido um tipo de abundância que eu nunca antes conhecera. Não conseguia aceitar minha total identificação com a intensa interioridade de Macbeth que Shakespeare parecia me impor. Hoje creio que a imaginação proléptica de Macbeth seja de certa forma a do próprio Shakespeare, assim como a agilidade cognitiva de Hamlet e o vitalismo de Falstaff também sejam reflexos dos atributos de seu criador. Shakespeare nos é tão desconhecido que essas podem ser conjecturas obstinadamente equivocadas, a não ser pelo fato de eu tratar aqui de Shakespeare como o poeta-em-um-poeta, uma formulação que preciso esboçar.

Mais de quarenta anos após minha explicação da influência, ainda não havia esclarecido minha ideia do poeta-em-um-poeta. Mas acho que agora consigo dar conta de fazê-lo, galvanizado em parte pela redução de todas as relações literárias ao vil interesse próprio. Quando penso em W. B. Yeats como uma personalidade, sou assombrado por suas imagens de si mesmo, da estética década de 1890 com Lionel Johnson, Ernest Dowson e Arthur Symonds até o velho histriônico de *On the Boiler* (Na caldeira), que prega uma eugenia fascista. Esse não é o poeta Yeats, provavelmente o maior poeta vivo do mundo ocidental até sua morte em 1939. Quando recitamos “The Se-

cond Coming” (O segundo advento) ou “Leda and the Swan” (Leda e o cisne), é difícil não se entregar à violência encantatória, embora seja possível aprender a questioná-la. Para Yeats, seu vício em um poderoso orgulho de proclamações antitéticas é crucial, mas não é o que eu chamaria de *poeta-em-um-poeta*, o Yeats profundo. “Chuchulain comforted” (Chuchulain confortado), o mais verdadeiro poema de morte de Yeats, funde heroísmo e covardia em uma única canção: “Haviam transformado suas gargantas e tinham gargantas de pássaros.” Essa é a voz do poeta-em-um-poeta, livre de toda ideologia, inclusive dos tipos ocultos que Yeats criou em grande parte para si próprio, contando com a sra. Yeats como médium para as assombrações.

O que quero dizer com o poeta-em-um-poeta é aquilo que, mesmo no maior dos poemas — *Rei Lear* ou *Paraíso perdido* — é a própria poesia e não outra coisa. Não me refiro ao que meu falecido amigo Robert Penn Warren chamava de “poesia pura”, uma busca mais francesa do que americana. O poeta da sensibilidade do século XVIII, William Collins, escreveu uma robusta “Ode on the Poetical Character” (Ode ao caráter poético), cujo espírito perdura no extraordinário fragmento de Coleridge, “Kubla Khan”, que tem sobre mim um efeito similar ao de “Voyages II” (Viagens II) de Hart Crane. A música cognitiva extática — em Collins, Coleridge, Crane — comunica o que não pode ser transmitido discursivamente. O poeta-em-um-poeta seculariza o sagrado, fazendo com que busquemos análogos explicativos. O daimon ou gênio nos remete a formulações da Grécia antiga e, por fim, nos traz de volta ao “eu real” (*real me*) ou “mim eu mesmo” (*me myself*) de Walt Whitman, o “sombrio demônio e irmão” (*dusky demon and brother*) da persona whitmaniana.

E. R. Dodds, cujo estudo clássico *Os gregos e o irracional* literalmente destruí de tanto ler, distingue a psique do daimon, baseando-se primeiramente em Empédocles e em seguida no que há de mais misterioso em Sócrates. A psique é o eu empírico ou a alma racional, enquanto o daimon divino é um eu oculto ou a alma não racional. Do helenismo a Goethe, o daimon foi o gênio do poeta. Ao falar do poeta-em-um-poeta, refiro-me precisamente a seu daimon, sua potencial imortalidade como poeta e, assim, efetivamente, a sua divindade. Faz sentido abrir uma nova perspectiva sobre Homero tendo em vista o daimon, uma vez que a psique na *Iliada* e na *Odisseia* é tanto sopro quanto duplo. Antes de Shakespeare, Homero era o poeta por excelência. Ao escolher o daimon em oposição à psique como o

poeta interior, minha intenção é puramente pragmática. A questão é: por que a poesia é *poesia* e não outra coisa, seja história, ideologia, política ou psicologia? A influência, que figura em todas as partes da vida, intensifica-se na poesia. É o único verdadeiro contexto para o poema forte porque é o elemento em que reside a autêntica poesia.

A influência persegue a todos nós como o vírus da gripe, o *Influenza*, e podemos sofrer uma angústia de contaminação quer compartilhemos da influência ou sejamos vítimas do *Influenza*. O que permanece livre em nós é o daimon. Não sou poeta, mas posso falar do leitor-no-leitor — e também como um daimon que merece ser apaziguado. Em nossa era da tela — de computador, televisão, cinema —, as novas gerações crescem aparentemente destituídas de seus daimons. Temo que desenvolvam novas versões do daimônico e que uma cultura visual acabe com a literatura imaginativa.

Em *Defesa da poesia*, Shelley estabeleceu um padrão para se pensar a respeito da influência que conscientemente segui desde *A angústia da influência* até *A anatomia da influência*. O que Shelley quer dizer com *influência* nesta famosa passagem?

Pois a mente em criação é como uma brasa se apagando, que alguma influência invisível, como um vento inconstante, desperta para um brilho transitório. Esse poder surge de dentro, como a cor de uma flor, que desvanece e muda ao se desenvolver. A parcela consciente de nossa natureza é incapaz de profetizar sua aproximação ou sua partida. Se essa influência pudesse perdurar em sua pureza e força originais, suas consequências seriam de uma grandeza imprevisível.

Assim como Shakespeare, quando se refere a *influência*, Shelley quer dizer inspiração. Na penúltima frase de *Defesa da poesia*, poetas são equiparados à “influência que não é impulsionada, mas que impulsiona”. Shelley foi o mais idealista dos principais poetas da língua inglesa. No entanto, conhecia por experiência própria a natureza dupla da influência: o amor pela poesia de Wordsworth e uma forte ambivalência com respeito a um poema como “Ode: Intimations of Immortality” (Ode: intimações da imortalidade). De *Alastor* a *O triunfo da vida*, Shelley se debateu contra sua própria desleitura de Wordsworth, um engano altamente criativo que nos deu “Ode to the West Wind” (Ode ao vento oeste) e outros poemas líricos supremos.

Mas por que “desleitura”? Lembro-me de muitas refutações que, dos anos 1970 em diante, me acusavam de favorecer a dislexia, por assim dizer. A desocupação e a maledicência nunca nos abandonam. Há desleitura forte e fraca durante a leitura, mas leituras corretas não são possíveis se uma obra literária for sublime o bastante. Uma leitura correta meramente repetiria o texto, ao mesmo tempo afirmando que ele fala por si mesmo. Não fala. Quanto mais poderoso um artifício literário, mais depende da linguagem figurativa. Essa é a pedra fundamental de *A anatomia da influência*, assim como de todas as minhas outras incursões na crítica. A literatura imaginativa é figurativa ou metafórica. E, ao falar ou escrever sobre um poema ou romance, recorremos nós mesmos à figuração.

Durante muitos anos, meu falecido amigo e colega Paul de Man e eu discutimos durante nossas caminhadas. Na maior parte das vezes, a discussão se voltava para a convicção de Paul de que encontrara a verdade sobre a crítica. Segundo ele, ela deveria adotar uma postura epistemológica ou irônica com respeito à literatura. Minha resposta era: seja qual for a perspectiva adotada em relação às figurações, ela própria teria de ser figurativa, como era claramente seu estilo filosófico. Praticar a crítica propriamente dita é pensar poeticamente a respeito do pensamento poético.

A glória e o perigo da linguagem altamente figurativa estão no fato de nunca podermos delimitar com certeza seus possíveis significados e efeitos sobre nós. Quando Hart Crane, meu poeta preferido e primeiro amor entre os poetas, nos dá “peônias como crinas de pôneis” [*peonis with pony manes*] (“Virginia”, em *A ponte*), ficamos inicialmente encantados com a precisão da argúcia, embora possamos então questionar a elevação de uma flor à categoria de animal. Essa metamorfose ascendente na escala do ser é uma característica do apocalipse blakeano, e a influência de William Blake aqui sentida está presente em toda a obra de Crane. Muito mais inteligente do que geralmente se supõe, Crane tinha um lado místico e oculto, daí suas leituras do *Tertium Organum* de P. D. Ouspensky e seu profundo interesse em mitos da Atlantis platônica perdida. Lê-se *A ponte* de maneira muito diferente se seus verdadeiros modelos forem as épicas visionárias de Blake. Crane mergulhara em Blake e na obra *William Blake: His Philosophy and Symbols* (William Blake: sua filosofia e seus símbolos), de S. Foster Damon, que obteve do cunhado de Damon, o maravilhoso poeta John Brooks Wheelwright. A própria ponte do Brooklyn, o emblema fun-

dador da breve épica de Crane, assume uma aura diferente em um contexto blakeano. A relação blakeana não limita seu significado, mas sim traça um caminho pelo labirinto literário.

Ainda que eu tenha passado a vida tentando, ninguém que escreva a respeito da angústia, mesmo que seja mais textual do que humana, pode escapar a Sigmund Freud. Em se tratando da angústia, prefiro o filósofo Søren Kierkegaard a Freud, mas Anna Freud mapeou os mecanismos de defesa, e meus estudos sobre a influência têm uma dívida com ela. O pai de Anna definiu a angústia como *Angst vor etwas*, ou “expectativas ansiosas”.

A teoria de Freud a respeito da mente ou da alma, depois de cerca de um século, continua viva e valiosa, enquanto seu cientificismo está praticamente morto. Insisto em que o enxerguemos como o Montaigne ou o Emerson do século XX. A mais bem informada história da psicanálise é *Revolution in Mind* (Revolução em mente), de George Makari, que acaba de ser publicado enquanto escrevo estas páginas. Makari conclui corretamente que a psicanálise é a mais importante teoria moderna da mente, citando seus conceitos de defesa e conflito interno. Como defino aqui a influência como amor literário temperado pela defesa, Freud é uma presença inevitável neste livro; porém, é apenas uma presença entre muitas.

A defesa (*Abwehr*) é um conceito agonístico na psicanálise, mas é também dialético e, portanto, esplendidamente adequado a quaisquer teorias de influência. Apaixonamo-nos e, temporariamente, não temos defesas, mas, após algum tempo, desenvolvemos um arsenal de gestos apotropaicos. Somos animados por um impulso que deseja que retornemos ao investimento narcisistas do ego em si mesmo. O mesmo se dá com os poetas. Possuído por toda a ambivalência de Eros, o escritor novo porém potencialmente forte luta para afastar quaisquer apegos totalizantes. A mais poderosa das defesas freudianas é a repressão, que evolui de uma preocupação social — o tabu do incesto — até se tornar parte do legado biológico. Isso, é claro, é uma figuração, e mesmo Freud às vezes literalizava uma de suas próprias metáforas.

Este livro mapeia variedades de defesa, da repressão à apropriação, passando por muitas relações literárias diferentes, de John Milton a James Merrill. Ao longo de todo o texto, há uma preocupação com nossos dois precursores dominantes, Shakespeare e Whitman — tanto com as defesas

empregadas por eles quanto com aquelas que produziram em seus sucessores. Mas entre Shakespeare e Whitman há muitos caminhos, alguns dos quais serão familiares, outros não. O triunfo sem precedentes de Shakespeare sobre Marlowe; a lição de humildade da derrota de Milton por Hamlet; o poder extraordinário do epicurista cético Lucrécio sobre gerações de poetas crédulos e incrédulos; o *agon* vitalício de James Merrill com Yeats; o ainda pouco reconhecido impacto de Whitman sobre os anglófilos americanos Henry James e T. S. Eliot; a apropriação milagrosa de Dante e Petrarca por Giacomo Leopardi, até o nobre retorno de John Ashbery a Whitman.

Há muitos candidatos a melhor livro de Freud, mas dou preferência a sua revisão em 1926 de sua teoria anterior sobre a angústia: *Inibições, sintomas e angústia*. Nele, Freud se livra de seu estranho argumento de que toda angústia provém do desejo reprimido e o substitui pela fecunda noção de que a angústia é um sinal de perigo, relacionado ao terror da criança frente a seu desamparo.

Um poeta potencialmente forte está longe de ser desamparado e pode ser que nunca receba um sinal de angústia com respeito ao passado literário; mas ela ficará registrada em seus poemas.