

**Harold Bloom. *How to Read and Why*.
New York: Scribner, 2000.**

Cristina Alberto

É de certo modo nietzscheana a forma como Emerson surge, depois de Francis Bacon, Samuel Johnson e William Hazlitt, como modelo inspirador da abordagem que Harold Bloom faz ao tema da leitura em *How to Read and Why*. O modo de ler que visa tornar explícito o que um texto tem de implícito adquire uma dimensão anti-historicista e pragmática, que reserva à leitura o papel terapêutico de constituir uma alternativa à superficialidade, à fragilidade e à escassez dos nossos laços sociais. *How to read and Why* tem também por função colmatar os lapsos de um tempo que demite, por exemplo, Robert Browning pelo seu grau de dificuldade e usa critérios de leitura susceptíveis de valorizar determinado tipo de obras ou escritores em função de variantes que não se prendam necessariamente com o seu mérito intrínseco. Dos cinco princípios de base de recuperação da leitura enunciados no prólogo, o princípio segundo o qual “a leitura deve ser criativa” tem origem no conceito emersoniano de leitura criativa [“creative reading”¹], a que Bloom viria a atribuir a designação de “misreading” e a partir do qual definiu, em meados dos anos setenta, as grandes linhagens de influência da poesia norte-americana e dos seus antecedentes britânicos.²

O precursor por excelência das linhagens esboçadas neste catálogo de instantâneos é Shakespeare, “o inventor do humano.” As duas grandes linhagens de escritores de contos definidas por Bloom: a linha inspirada em Chekhov e Hemingway, por um lado, e a linha kafkiana-borgesiana, por outro, representam, por exemplo, dois modos de ler Shakespeare — Borges lê a sua impessoalidade e enorme capacidade de ser tudo e nada, enquanto Chekhov concebe Shakespeare essencialmente como o criador de Hamlet.

Cervantes, a outra figura central da literatura do ocidente, tem em comum com Shakespeare criar personagens que mudam por auto-reflexividade, ainda que de modo diferente: as personagens de Shakespeare alteram-se psiquicamente por se ouvirem a si-próprias numa perspectiva de alteridade, enquanto as personagens de Cervantes evoluem por intercâmbio entre si. Esta diferença teria dado origem a duas grandes linhas temperamentais da cultura ocidental e a duas grandes famílias de romancistas. Cervantes teria sido pre-

cursor de Thomas Mann e Dickens (ainda que Dickens crie personagens estáticas), e Shakespeare teria dado origem a uma linhagem que inclui Stendhal, Jane Austen, Dostoevsky, Henry James e Proust.

Dos grandes poetas de língua inglesa contemporânea, D. H. Lawrence, parente próximo de Blake e Whitman, representa o culminar do desespero visionário. Este é um desespero com características particulares, que, por transcender o mundano, adquire propriedades terapêuticas. Há, por exemplo, nos grandes poemas W. B. Yeats, Wallace Stevens, Hart Crane e Lawrence que abordam o tema da morte uma “qualidade para além do desespero,” comparável ao gesto de tocar a trombeta na hora da morte do protagonista de Browning, Childe Roland:

Dauntless the slug-horn to my lips I set,
And blew, “Childe Roland to the Dark Tower came.”

Bloom associa esta cena final do poema de Browning à imagem da trombeta da profecia [“The trumpet of a prophecy!”] de Shelley, em “Ode to the West Wind” e nota que o título do poema “Childe Roland to the Dark Tower Came,” consiste na citação integral de um verso de *King Lear*. Todavia, omite dizer que esta imagem final de Browning é calcada do poema medieval francês “La Chanson de Roland,” em que o protagonista, Roland, esmagado pelas forças inimigas na sequência de uma traição, toca a trombeta de marfim antes de morrer, para chamar o rei francês, Carlos Magno, de volta ao campo de batalha. Ainda que Browning tenha aparentemente lido a referência de Shakespeare a “Childe Roland” como uma alusão ao poema épico francês, é pouco clara a relação entre Roland e Lear. Em contrapartida, Roland tem muito em comum com Hamlet: aconselhado por Olivier a tocar a trombeta para chamar Carlos Magno antes do início da batalha, quando ainda era possível, com a ajuda do rei, vencer os “infiéis” de Saragoça, Roland recusa, alegando a integridade do seu nome.³ Roland paga com a vida e com a vida de mais vinte mil cavaleiros a integridade póstuma de um nome. Há no acto de construir a sua imagem, até ao pormenor da posição em que o rei irá encontrar o seu corpo no campo de batalha entre os outros mortos, uma profunda semelhança com a postura de Hamlet, que, como é notado por Bloom na sua análise desta cena final, no momento em que morre rodeado de cadáveres, acaba pedindo a Horatio que tome diligências para assegurar a integridade póstuma do seu nome. A peça termina mesmo com uma aproximação entre

o palco da morte de Hamlet e um campo de batalha:

Bear Hamlet like a soldier to the stage,
For he was likely, had he been put on,
To have proved most royal; and for his passage,
The soldier's music and the rite of war
Speak loudly for him
Take up the bodies. Such a sight as this
Becomes the field, but here, shows much amiss.

Hamlet, o grande precursor da literatura ocidental, é no fundo um soldado e, à semelhança de Roland, só vacila no seu magnífico solipsismo quando perante a incerteza da imagem que deixa para a posteridade.

Notes

¹ Ralph Waldo Emerson, "The American Scholar," *Essays and Lectures*, ed. Joel Porte (New York: Library of America, 1983) 59.

² Harold Bloom, *A Map of Misreading* (Oxford: Oxford UP, 1975).

³ "Ce serait une folie de ma part! / En France la douce j'en perdrais mon renom," *La Chanson de Roland*, ed. et trad. Ian Short (Paris: Poche, 1990) 93.

Cristina Alberto é estudante de doutoramento em Teoria da Literatura na Universidade de Lisboa. Escreveu uma tese de Mestrado em Literatura Inglesa sobre a teoria da imaginação de Samuel Taylor Coleridge. Email: christal@mail.telepac.pt