

tão complicada com as produções anteriores, que nos confundimos e as fazemos vir diretamente dos deuses.

(Para aprofundar este assunto, seria necessário falar também da influência de um espírito sobre si mesmo, e de uma obra sobre seu autor. Mas aqui não é o lugar).

PAUL VALÉRY, "Lettre sur Mallarmé" (1927)

A Necessidade da Desleitura

A maioria de nós vive a vida numa desagradável alternância entre duas superstições opostas: ou tudo que nos acontece é arbitrário ou casual, ou tudo que nos acontece é determinado, ou mesmo sobredeterminado pelos fatores econômicos, por operações sistêmicas de qualquer tipo, ou simplesmente, por nosso próprio caráter ou personalidade. A maioria de nós, quando lê seriamente, lê, como vive, na mesma desagradável alternância entre a noção de que somos nós que escolhemos o que lemos, e a noção de que o que lemos é escolhido para nós, por outros ou pela tradição. Portanto, a seriedade com que lemos é a mesma com que nos vestimos ou falamos, seguindo toda uma série de convenções. Às vezes, podemos nos perguntar sobre a forma de nossa leitura, e tentar determinar quem a estabelece e por quê. E este questionamento é meu ponto de partida neste ensaio; um questionamento das formas da convenção literária e do fenômeno da tradição literária. Quem ou o quê é o formador da forma? Como são formados os fenômenos da tradição? Qual é — se é que há alguma — a dialética que rege e mantém unidos o arbitrário e o sobredeterminado neste campo?

Como crítico e professor universitário, um crítico cuja área de interesse é a poesia contemporânea, sou,

eventualmente, indagado por amigos ou alunos: "Que poeta contemporâneo, vivo, se deveria ler?" Cada vez mais, tendo a dar como resposta os nomes de quatro ou cinco poetas: Robert Penn Warren, Elizabeth Bishop, A.R. Ammons e John Ashbery, nos Estados Unidos, e Geoffrey Hill, na Inglaterra. Por mais reservada que seja a minha resposta, participo no processo de formação de cânon, ao tentar ajudar os outros a decidir uma questão que é, em última análise, de triste importância: "Que poeta sobreviverá?" "Eles se tornaram o que contemplaram" é uma obscura fórmula de Blake em "Jerusalém", análoga à fórmula popular: "Você é o que você come". Podemos, entretanto, opor à fórmula de Blake uma máxima de Emerson: "O que somos é só o que podemos ver", e suponho que poderia haver uma fórmula popular correspondente: "O que você é, é só o que você pode comer", embora, obviamente, tomada ao pé da letra, ela pareça beirar o grande tabu do canibalismo. Com base nestes modelos, comparemos duas fórmulas: "Você é ou se torna aquilo que lê" e "Aquilo que você é, é só o que você pode ler". A primeira aponta a primazia de cada texto sobre cada leitor; a segunda faz de cada leitor o seu próprio texto. E, na interação destas duas fórmulas, resolvem-se as complexidades da formação de cânon, já que ambas são bastante verdadeiras. Todo ato de leitura é um exercício de tardividade; todavia, esse mesmo ato é também defensivo, e, como defesa, ele faz da interpretação uma necessária desapropriação.

O leitor está para o poema assim como o poeta está para seu precursor. Por conseguinte, todo leitor é um efebo, todo poema, um precursor, e toda leitura, um ato de "influência", ou seja, o ato de ser influenciado *pelo*

poema e de influenciar qualquer outro leitor para quem seja comunicada a sua leitura.

A leitura é, portanto, uma desapropriação — ou desleitura —, assim como a escrita é uma falsificação, no sentido de "mentira" para Oscar Wilde [*The Decay of Lying, A Decadência da Mentira*]. Uma leitura *forte* pode ser definida como aquela que produz outras leituras — como diz Paul de Man, para ser produtiva, ela deve insistir na sua própria exclusividade e completude, e deve negar a sua parcialidade e a sua necessária falsificação. "O erro sobre a vida é necessário à vida"; o erro sobre o poema é necessário para o surgimento de um outro poema forte.

Se, como supunha Freud, a tradição representa na cultura o equivalente do material reprimido na mente do indivíduo, então, se considerada em termos retóricos, a tradição é sempre uma hipérbole, e as imagens usadas para descrevê-la tenderão a ser as de altura e de profundidade. Há, portanto, algo de estranho [*unheimlich*] na tradição, e a tradição, usada por Eliot como, digamos, uma barreira contra o demônico, é, ela mesma, não importa se ortodoxa ou social, profundamente contaminada pelo demônico. A característica mais importante da tradição, segundo esta perspectiva, é que ela se torna uma imagem das alturas, ao ser impelida para as profundezas, ou das profundezas, ao ser elevada às alturas. Logo, a própria tradição não tem um aspecto referencial, assim como a Imaginação Romântica ou como Deus. Tradição é um termo demônico.

A tradição hoje é, para nós, o mesmo que o *Ein-Sof*, a Divindade Infinita, era para os cabalistas, ou a Imaginação para os poetas Românticos; ela é o único signo literário que não é um signo, porque não existe nenhum

outro signo ao qual ele possa se referir. Portanto, nós não podemos definir a tradição, e sugiro que paremos de tentar. Mas ainda que não possamos definir o que é a tradição, podemos descrever como ela opera. Podemos, em particular, tentar descrever como a tradição faz suas escolhas, como ela determina que poeta sobreviverá, e como e quando o poeta escolhido é destinado a se tornar um clássico. Ainda mais importante, podemos tentar descrever como a própria escolha e classicização de um texto resulta na mais poderosa espécie de desleitura.

O primeiro princípio em que insiste o revisionismo, ou a tardividade histórica, se encontra melhor formulado numa dupla questão retórica de Novalis: "Quem declarou completa a Bíblia? Não estaria a Bíblia ainda em processo de crescimento?" É impossível não se comover com o nobre *pathos* de Novalis, mas é claro que, todos sabemos, assim como ele, que a autoridade do judaísmo e do cristianismo institucional e histórico declarou a Bíblia completa. Ao contrário do cânon da literatura secular, as Escrituras do Ocidente não estão mais em processo de crescimento. É proveitoso considerar como os rabinos achavam que tinha terminado a Bíblia, com estas palavras do poeta tardio, Malaquias:

Eis que eu vos enviarei o profeta Elias antes que venha o grande e terrível dia do SENHOR:

E ele converterá o coração dos pais aos filhos, e o coração dos filhos aos pais, para que eu não venha e castigue a terra com maldição.

O Antigo Testamento termina com esta profecia admonitoria de que as ansiedades edípicas devem ser superadas, e que esta superação será realizada pelo maior

dos precursores idealizados, Elias, cujo efebo será o Messias. O Novo Testamento termina com uma profecia análoga, mas somente depois de uma acirrada insistência defensiva de que o cânon, neste ponto, estaria de fato cerrado, com estes versos finais do *Apocalipse*:

Pois eu testifico a todo aquele que ouve as palavras da profecia deste livro: Se alguém lhes fizer qualquer acréscimo, Deus lhe acrescentará os flagelos escritos neste livro;

E se alguém tirar qualquer coisa das palavras do livro desta profecia, Deus tirará a sua parte do livro da vida, e da cidade sagrada e das coisas que se acham escritas neste livro.

Aquele que dá testemunho destas coisas diz: Certamente venho sem demora. Amém. Ainda assim, vem, Senhor Jesus.

A graça de nosso Senhor Jesus Cristo seja com todos. Amém.

São João, o Divino, declara a Bíblia terminada, mas com uma visível angústia de como tal declaração se fará cumprir. O ponto em discussão é a *autoridade*, como sempre ocorre em questões de formação de cânon, e vale a pena notar que tanto Malaquias como São João baseiam sua autoridade no futuro supostamente imediato, num Primeiro ou Segundo Advento de uma realidade que eles procuram introjetar. A representação proleptica é o recurso retórico inevitável de todo discurso canônico, o que significa que todo estabelecimento de cânon não deve ser feito à custa da presença do momento presente. Quando uma obra contemporânea é proclamada uma realização permanente e clássica, é-lhe infligida

uma surpreendente, visível e imediata perda de significação. De sua posteridade é feita uma anterioridade, mas somente ao quebrar a ilusão de modernidade, que é a ilusão de que a literatura pode ser feita livre da literatura. Toda canonização de um texto literário é um processo autocontraditório, pois canonizar um texto implica projetar um tropo sobre ele, o que quer dizer que ele está sendo deslido. A canonização é a versão mais extrema daquilo a que Nietzsche chamou de interpretação, ou seja, o exercício da Vontade de Potência *sobre* textos. Estou apresentando a tese de que a canonização é a forma final ou transuntiva do revisionismo literário e, assim, sou compelido a recapitular parte do que disse a propósito dos processos revisionários em meus dois estudos sobre a desapropriação, *A Angústia da Influência* e *Um Mapa da Desleitura*, mas espero que esta recapitulação constitua algo além de uma simples repetição num tom cada vez mais refinado.

"Influência" é um termo ambivalente para se usar em qualquer discurso sobre a literatura, pois a "influência" é um tropo tão complexo quanto permite a linguagem. A "influência" é o grande "EU SOU" do discurso literário, e, com o passar do tempo, nunca encontrei análogo mais apropriado a ela do que aquilo que a Cabala chamava de primeira *Sefiráh*, o primeiro atributo, nome, ou princípio emanativo de Deus, *Kéter*, ou a Suprema Coroa. Isso porque *Kéter*, como o Deus Infinito, é, ao mesmo tempo, *ayin*, o "nada", e *ehyeh*, o "EU SOU"; ou seja, ela é ausência e presença absolutas. A primeira emanção cabalista é, portanto, uma entidade dialética e, do ponto de vista retórico, começa como uma simples ironia. A "influência" também começa como uma simples ironia, como indicam as origens da palavra.

No sentido ocultista e astrológico, acreditava-se que a "influência" fosse um fluido invisível, todavia altamente palpável, que se derramava sobre os homens, a partir do mundo estelar, um mundo obviamente de potências e não de meros signos. A "influência" começou, então, no sentido metafísico, como um conceito totalmente materialista, ainda que oculto, e este materialismo me parece sempre de essencial importância para qualquer nova teorização sobre ela.

Todos nós reconhecemos que toda crítica começa, necessariamente, com um ato de leitura, mas estamos menos dispostos a admitir que toda poesia também começa, inevitavelmente, com um ato de leitura. Teríamos enorme prazer se pudéssemos acreditar que o que chamamos de Imaginação é autogerado. Mas, como até mesmo Emerson foi forçado a admitir, "os originais não são *original* songs [*Canções Sobrenaturais*]: "all must copy copies". ["todos devemos copiar cópias"]. Qualquer descrição idealizada do classicismo o define como a mimese da natureza *essencial*, de forma a preencher e completar a natureza. O romantismo, sendo antitético ou *contra natural*, teve que reconhecer que a natureza mantinha a primazia, que a natureza era o *primário*. O poeta antitético ou do Alto romantismo teve, portanto, que realizar uma supermimese da natureza essencial, teve que ultracompletar e ultrapreencher a natureza, o que significa que a representação mimética não lhe era suficiente. A natureza é, para o romantismo, um imenso tropo e é, por sinédoque, uma parte que a assim chamada Imaginação deve completar. A hiper-representação exigia a hipérbole e a transunção, e o pensamento hiperbólico e transuntivo nos transportam a áreas que vão além do tradicional

equilíbrio ocidental entre micro e macrocosmos. Uma visão desidealizada do classicismo revela, não que a natureza e Homero são os mesmos em toda parte, como queria Pope, mas que a mimese da natureza essencialmente não vem a ser nada mais do que o modo mais simples de diretamente imitar Homero. Uma visão desidealizada do romantismo revela que a supermimese da natureza geralmente não vem a ser nada mais do que o modo mais simples de imitar Milton. Ninguém jamais disse que a natureza e Milton eram os mesmos em toda parte, mas também ninguém nunca disse, depois de Milton, que o Sublime e Milton não eram os mesmos em toda parte. *Escrever* poesia, no passado, era *ler* Homero, ou Milton, ou Goethe, ou Tennyson ou Pound, e escrever poesia, hoje em dia, nos Estados Unidos, é ler Wallace Stevens. Imagino estar dizendo verdades óbvias. E por que nós resistimos a tais verdades? Por “nós” quero dizer todos nós leitores, e não apenas os leitores que se tornaram poetas profissionais. Há sempre um elemento em cada um de nós que deseja que a poesia seja sempre mais original do que ela pode ser, e creio que caberia aqui alguma reflexão sobre este elemento.

Uma maneira de compreender o que quero dizer com “influência” é considerá-la como um tropo substituído de “tradição”; uma substituição que provoca uma sensação de perda, uma vez que “influência”, ao contrário de “tradição”, não é um termo demônico ou numinoso. “Tradição” invoca o Sublime e o Grotesco; “Influência” invoca, na melhor das hipóteses o pitoresco, e, na pior, o *pathos* ou mesmo o *bathos*. Ninguém nunca fica contente em ser influenciado: os poetas não o suportam, os críticos ficam nervosos com isso, e todos nós, enquanto estudiosos, sentimos forçosamente que estamos sendo ou

que já fomos influenciados em excesso. Ser influenciado é ser ensinado e, se é certo que todos nós, em qualquer idade, precisamos continuar aprendendo, toleramos cada vez menos que nos ensinem alguma coisa, à medida que vamos ficando velhos e rabugentos. Entretanto, ninguém se ofende de verdade se descobre que tem grandes precursores, mantida, claro, uma distância segura. Nietzsche, cada vez mais cauteloso em relação a Schopenhauer, se comprazia em descobrir novos ancestrais onde fosse possível, até mesmo em alguém tão improvável quanto Spinoza. A “influência”, ao substituir a “tradição”, demonstra que somos alimentados pela distorção, e não pela sucessão apostólica. A “influência” despoja e idealiza a “tradição”, não por aparecer como uma interessante distorção da “tradição”, mas por nos mostrar que não se pode distinguir a tradição do ato de cometer erros sobre a anterioridade. Quanto mais exaltada é a tradição, mais flagrantes se tornam os erros. Arriscarei a tese de que só os poetas menores ou fracos, aqueles que não ameaçam ninguém, podem ser lidos com precisão. Os poetas fortes *devem* ser des-lidos; não existem erros *generosos* que possam ser feitos ao apreendê-los; pelo menos, não mais generosos do que seus próprios erros de leitura. Todo poeta forte faz uma caricatura da tradição, e é por isso necessariamente des-lido pela própria tradição que alimenta. Com efeito, os poetas mais fortes são des-lidos de forma tão intensa que as interpretações mais gerais de sua obra, as interpretações geralmente aceitas, tendem a ser exatamente o oposto do que, na verdade, os poemas são. Milton, que rejeitava qualquer dualismo, é, assim, lido de modo totalmente dualístico pela dominante tradição interpretativa moderna, da qual C.S. Lewis era um dos maiores representantes. Wordsworth, um

poeta completamente antitético, tem sido lido como um xamã, um taumaturgo da natureza. Stevens, um moderado das incesantes transcendentalistas, está sendo lido como um ironista e um denunciador da presunção da poesia. "Influência" é, claramente, um tropo bastante problemático com o qual, queiramos ou não, realizamos contínuas substituições, uma vez que "influência" parece ser também um termo diferente empregado no lugar de um outro, aparentemente oposto: "Defesa".

"Defesa" é um conceito estranho, particularmente na psicanálise, onde ele sempre tende a corresponder a um processo bastante ativo e agressivo. Na vida psíquica, assim como nas questões internacionais, a "defesa" é frequentemente assassina. Na esfera do interpoético, a defesa é também bastante assassina porque lá se estabelece sempre *contra a influência*. Mas o interpoético, como sempre digo, é apenas um tropo *para o processo de leitura*, e proporia então a fórmula infeliz de que *a leitura é sempre um processo defensivo*, processo este que creio se acelerar sensivelmente quando lemos poemas. A leitura é uma guerra defensiva, não importa quão prazerosa ou generosamente leiamos, ou mesmo com quanto amor, pois há, em tal amor ou prazer, uma ambivalência aguda, mais-do-que-normal.

Antes de estender-me sobre a natureza defensiva da leitura, gostaria de defender minha constante insistência em reconhecer nos tropos a atualidade do discurso crítico, já que a argumentação crítica me parece ser, hoje em dia, o elemento básico do discurso poético. Quando, hoje, os críticos franceses falam daquilo a que chamam "linguagem", estão usando "linguagem" como um tro-po. Seu cientismo é irrelevante e não está em discussão aqui, mas estão necessariamente em questão os termos

de tal cientismo, uma vez que seu vocabulário de valor, onde se incluem as palavras "linguagem" e "estrutura", é quase que completamente figurado. Todas as suas invocações da semiologia ou da arqueologia do discurso ocultam uns poucos tropos defensivos simples e, assim, tais críticos, são, no mínimo, tão culpados de reificarem suas próprias metáforas quanto qualquer burguês formalista americano. Dizer que o sujeito pensante é uma ficção e que a manipulação da linguagem por este sujeito apenas estende a ficção não é, em si, mais esclarecedor do que seria dizer que a "linguagem" é o sujeito pensante e a psique humana, o objeto do discurso. A linguagem está longe de ser, por si mesma, um modo privilegiado de explicação, e os modelos lingüísticos não são úteis senão para problemas lingüísticos. A obsessão com a "linguagem" é, de Nietzsche até os dias de hoje, um dos exemplos mais claros de tropo defensivo no discurso literário moderno. É uma defesa de retardatário, uma vez que procura fazer da linguagem uma precocidade perpétua, ou uma novidade, ao invés de um meio sempre envelhecido pelas sombras da anterioridade. Shelley pensava que a linguagem era o resquício de fragmentados poemas cíclicos em abandono, e Emerson via a linguagem como poesia fóssil. Seria isso menos persuasivo do que as concepções, tão em voga, de que a literatura não passa de uma forma especial da linguagem?

Shelley e Emerson, com todo o seu idealismo visionário, não estavam totalmente fora da tradição filosófica anglo-americana básica, onde Locke é sempre a figura central. Nem mesmo Blake, que zombava de Locke, é, do ponto de vista da Europa continental, um pensador dialético, e eu diria que a verdadeira diferença entre Blake e Nietzsche está na força empírica que surpreendente-

mente persiste em Blake. O pensamento dialético, seja ele do tipo marxista ou estruturalista em suas muitas variantes, se adapta perfeitamente ao assim chamado modelo lingüístico, ao contrário do pensamento empírico anglo-americano, que não o faz, ou, pelo menos, não com tanta facilidade. Um pensador empírico, diante de um texto, busca um significado. Alguma coisa dentro dele diz: "Se este é um texto completo e independente, então ele *tem* um significado". Entristece-me dizer que esta afirmação de aparente bom senso não é verdadeira. Textos não *têm* significados, a não ser na relação que estabelecem com outros textos, de maneira que existe algo de estranhamente dialético no significado literário. Um único texto contém apenas uma parte do significado; em si mesmo ele não é mais do que a sinédoque de um conjunto bem maior que inclui outros textos. Um texto é um evento relacional, e não uma substância a ser analisada. Mas, naturalmente, também nós somos eventos relacionais ou entidades dialéticas, em vez de unidades independentes. A questão é saber como ambos os textos e as pessoas podem ser apreendidos e estudados dialeticamente, e aqui, tanto o empirismo anglo-americano quanto os modos de pensar da Europa continental podem fazer muito pouco para iluminar um ao outro. Embora reconheça, desde o início, que os poemas constituem eventos dialéticos, ainda mantenho uma postura relativamente empirista em relação a eles, se bem que com uma peculiar torção epistemológica em meu empirismo. Emerson negava que a história existisse; havia apenas a biografia, afirmava ele. Parafraseio-o, dizendo que não existe história literária, mas já que existe a biografia, e somente a biografia, uma biografia verdadeiramente literária é, em grande parte, uma história das

defensivas desleitura de um poeta realizadas por outro poeta. Uma biografia não se torna uma biografia *literária* senão quando é produzido algum significado literário, e este só pode resultar da interpretação da literatura. A poesia sempre começa quando alguém que será poeta *lê um poema*. Mas — acrescento em seguida — quando ele *começa* a ler um poema, pois, para ver a compreensão plena que tem deste poema, teremos que ver o poema que ele mesmo escreverá como *sua própria leitura*. Se falamos de dois poetas fortes, com uma diferença real entre eles, então a leitura de que falamos é necessariamente uma des-leitura ou, como prefiro chamá-la, uma desapropriação poética. E aqui devo me deter para explicar mais uma vez porque insisto tanto na des-leitura ou desapropriação como sendo a modalidade geral ou normal da história poética.

Emerson, que não gostava da história o bastante para declarar a sua inexistência, afirmava que a mente humana tinha inventado e, portanto, esta mesma mente humana poderia entender e dispensar a história. A Esfinge poderia resolver o seu próprio enigma, pois ela o tinha criado.

Emerson, talvez através de Michelet ou Cousin, seguia Vico, quando formulava *seu* extraordinário princípio de que somente poderíamos entender aquilo que nós mesmos tivéssemos criado. Um leitor, quando entende um poema, está de fato entendendo a sua própria leitura deste poema. Se a leitura é uma leitura recebida em sua totalidade, então ela não produzirá outras leituras. Toda uma escola literária pode se reunir para declarar que tal ou qual leitura é a leitura correta, mas é claro que ela será errada. Será fraca também. Existem desleitura fracas e fortes, assim como existem poemas fracos e fortes, mas não existem leituras corretas, uma vez que

ler um texto é necessariamente ler todo um sistema de textos, e o significado está sempre vagando por entre eles. O significado de um poema de Stevens como, por exemplo, "The Snow Man" ("O Homem de Neve") ou "The Course of a Particular" ("O Percorso de um Pormenor"), não está, de fato, no texto de "The Snow Man" ou de "The Course of the Particular". Tampouco está no Ruskin da Falácia Patética, no Shelley das folhas e do Vento Oeste, no Emerson do Nada paradoxal e do universalismo do Observador Transcendental, no Coleridge da Melancolia [*Dejection*], ou no Whitman do eu que se difunde no ar. O significado de "O Homem de Neve" e de "O Percorso de um Pormenor" se move problematizadamente para frente e para trás, entre a sua própria linguagem e a linguagem destes outros textos. Era a respeito disso que lembro ter proposto o apotegma de que o significado de um poema só poderia ser um outro poema. Não — quero sublinhar — o significado de um outro poema, mas o próprio outro poema; de fato, a *alteridade* do outro poema.

É curioso observar como muitos teóricos modernos efetivamente falam sobre poemas quando afirmam estar falando sobre pessoas. Lacan define o Inconsciente como sendo o discurso do Outro. É um belo tropo, embora provavelmente seja um maravilhoso contra-senso. O Inconsciente de Freud é um poderoso tropo e, como representação, é dolorosamente eficaz. Se Lacan tivesse dito que a *poesia* era o discurso do Outro, ele muito dificilmente teria enunciado um tropo. Se posso invocar um homem de algum modo maior e mais importante, então também coloco em dúvida a grande fórmula de que a Poesia seja um homem que fala aos outros homens. A Poesia é vários poemas falando a um poema, e é também

este mesmo poema respondendo aos outros com o seu próprio discurso defensivo.

Ao tratar do peso da defesa, voltei ao problema central de minha própria postura, com sua mistura autocontraditória de pressupostos empíricos e dialéticos. Existem duas defesas para a autocontradição na crítica. Uma delas seria o brilho emersoniano-whitmaniano de proclamar que a consistência é o diabrete das mentes pequenas, e que uma grande consciência se contradiz porque contém multidoes. Infelizmente, todos nós chegamos tarde demais para nos revestirmos de tal brilho. A defesa mais apropriada consiste em olhar para a linguagem dos poetas — e não para qualquer teoria da linguagem, inclusive a do próprio poeta — e observar na linguagem dos poemas uma perpétua autocontradição entre posições empíricas e dialéticas. Julgo absolutamente urgente que a teoria crítica pare de tratar a si mesma como um ramo do discurso filosófico e, em vez disso, adote o dualismo pragmático dos próprios poetas, uma vez que não vejo a mínima relação entre o que temos até hoje chamado de poética e a real problemática da leitura de poesia. Uma teoria da poesia deve pertencer à poesia, deve ser poesia, antes que possa ser de qualquer utilidade na interpretação de poemas. Há pelo menos várias centenas de anos, os poemas têm se colocado bem no meio do que Stevens chamou o estarecedor abismo entre nós e o objeto, ou entre nós e os outros. Os poetas fortes se definem simultânea e contraditoriamente por uma ultrajante mistura de *dois* postulados *incompatíveis*, o primeiro consistindo em que o poema que procuram escrever terá uma vida própria, como uma idéia unificada do poema — a "Anecdote of the Jar" ("Anedota do Jarro") de Stevens é um exemplo desafiadoramente parodístico:

*I placed a jar in Tennessee,
And round it was, upon a hill,
It made the slovenly wilderness
Surround that hill.*

*The wilderness rose up to it,
And sprawled around, no longer wild.
The jar was round upon the ground
And tall and of a port in air.*

*It took dominion everywhere,
The jar was gray and bare,
It did not give of bird or bush,
Like nothing else in Tennessee.**

Porém, uma vez que é um poema forte, ele se contradição, e também afirma, com cada um de seus gestos retoricamente defensivos, que é apenas *uma parte de um todo mutilado*, o que é o gesto fundamental da ironia de toda dialética. O gracejo inicial de Stevens é puramente dialético: pousei um jarro, não num morro do Tennessee, mas simplesmente *no* Tennessee, como se todo o Estado tivesse sido reificado em uma única entidade ou substância isolada. O Tennessee é agora um simples morro e um mato emaranhado mas, graças à auto-insistência de um simples jarro poético, o Tennessee se organiza, se estabelece e, assim, o mato cresce, se espalhando ainda, mas já domado.

* Pousei um jarro no Tennessee, / E era redondo, sobre um morro, / Ele fez o mato emaranhado / Cercar o morro. // O mato cresceu até o jarro, / E se espalhou ao seu redor, não mais selvagem. / O jarro era redondo sobre o solo / E alto e como um portal no ar. // Ele imperou por toda parte, / O jarro era cinza e liso, / Nele não havia pássaro ou rama, / Como nada mais em todo o Tennessee.

O jarro se mantém decididamente antitético, enquanto tanto o mais no Tennessee permanece no estado natural, e o poema todo começa a parecer um tropo do *pathos*, uma sinédoque para o desejo. Se compararmos este pequeno poema ao nosso mapa da desleitura ou desapropriação, veremos que ele segue com muita fidelidade o grande modelo do poema-crise wordsworthiano, embora tenha uma atitude bastante cordial em relação ao que ele despreocupadamente considera como uma crise meramente técnica, vale dizer: a crise de qualquer outra pessoa não é problema, *mas não a minha*. O poema então se transforma em algo mais parecido com alguém que assobia o refrão de Brendan Behan, "The bells of hell go ting-a-ling-a-ling/ For you but not for me" ["Os sinos do inferno fazem blém-blém-blém/ Por você, mas não por mim"], mas o poema continua suficientemente dialético para interromper-se sem chegar a: "O death where is thy sting-a-ling-a-ling./ O grave thy victory?" ["Ó morte, onde está tua presa. / Onde tua vitória, ó tumba?"]. A anedota de Stevens não é um triunfo, é apenas uma anedota, e a sua conclusão metaléptica introjeta um futuro antitético somente ao nos lembrar que tudo que está no passado é projetado, e ao nos forçar a ver que não há absolutamente nenhum tempo presente no poema, e, de fato, nenhuma presença, nenhuma plenitude de significado de qualquer espécie. O poeta é um sujeito que saiu por aí dispondo jarros. Se dispunha o jarro corretamente, então alcançava uma certa perspectiva. Essa disposição, não importa quão perfeita fosse, era necessariamente uma metáfora falha, porque o que toda metáfora faz é mudar a perspectiva, de modo que a expressão "uma metáfora falha" é, na verdade, uma tautologia. Um jarro pode ser uma unidade, e pode-se fazer com o Ten-

nessee o que bem se queira, mas tão logo o jarro tenha sido distorcido metaforicamente, então ele terá sido mutilado, e seu império só terá sido possível por meio de uma auto-redução da plenitude para o vazio.

Proponho a seguinte fórmula: poemas são litanias apotropaicas, sistemas de tropos defensivos e defesas que se constituem de tropos, e o que eles procuram evitar é, essencialmente, o abismo que há em suas próprias suposições a respeito de si mesmos, para tal reificando empiricamente, e ao mesmo tempo, ironizando dialeticamente. Uma teoria da influência poética se torna uma teoria da desleitura, porque somente a desleitura permite ao poema continuar com as suas próprias contradições filosóficas. A esquizofrenia é um desastre na vida, e um sucesso na poesia. Um poema forte começa forte ao saber e ao mostrar que *ele deve ser deslido*, que ele deve forçar o leitor a adotar uma postura que *ele* (o leitor) sabe não ser verdadeira. Um poema é uma mentira sobre si mesmo, mas que só chega a ser ele mesmo *mentindo contra o tempo*, e o seu único modo de mentir contra o tempo é mentir sobre poemas precedentes, e ele só pode mentir sobre *eles* deslendo-os, o que completa nossa revisão desconcertadoramente perversa de um círculo hermenêutico, e nos traz de volta à problemática questão do leitor.

— É curioso notar, como já pude fazer anteriormente, que em grande parte do discurso dos séculos XIX e XX sobre a natureza do humano, e também sobre as idéias, este se torna notavelmente mais claro se substituímos “pessoa” ou “idéia” por “poema”. O psicólogo, psicanalista ou filósofo moral se vê falando sobre poemas, e não sobre psiques, crenças ou conceitos. Nietzsche e Freud me parecem ser os maiores exemplos deste supreen-

te deslocamento, mas proliferam os casos em outros grandes pensadores.

Ao longo de todo o seu caderno de aforismos, editado postumamente sob o título de *Vontade de Potência*, Nietzsche fala de idéias como se elas fossem poemas. No trecho a seguir, troquei apenas uma palavra, substituindo o “ideal” por “poema”:

Um poema que deseje prevalecer ou se afirmar procura se apoiar: a) em uma origem espúria; b) em uma suposta relação com poderosos poemas preexistentes; c) na emoção do mistério, como se através dele falasse um poder que não pode ser questionado; d) na difamação de poemas que lhe são contrários; e) numa doutrina mendaz sobre as vantagens que ele traz consigo, como, por exemplo, a felicidade, a tranquilidade da alma, a paz ou a ajuda de um Deus poderoso (...)

Se alguém descobre todas as medidas defensivas e protetoras pelas quais um poema se mantém, é ele então refutado? Ele não empregou senão os meios através dos quais todas as coisas vivas vivem e crescem — elas são todas igualmente “imorais”.

Se deixamos o Nietzsche que fala sobre um “ideal” e passamos ao Nietzsche que fala sobre uma “coisa”, encontraremos ainda reveladoras definições de poesia quando substituímos “coisa” por “poema”:

Um poema é a soma de seus efeitos, sinteticamente unidos por um conceito, uma imagem.

Nietzsche ataca a noção metafísica alto-alemã da “coisa-em-si”, uma noção que suspeito subsistir ainda na

exaltação da poesia feita por Coleridge e herdada por nós. No trecho que se segue, mais uma vez substituo “coisa” por “poema”:

As propriedades de um poema são os seus efeitos sobre outros poemas:

Se eliminamos os outros poemas, então um poema não tem propriedades, isto é, não existe poema sem outros poemas; não existe nenhum poema em si.

Neste momento, gostaria de voltar a polêmica nietzscheana contra mim mesmo, e contra o resíduo metafísico presente em minhas próprias idéias de influência, citando, para tal, uma outra passagem, e novamente substituindo “coisas” por “poemas” e “sujeito” por “poeta”. Pode-se negar a primazia da “linguagem” sobre o desejo e contudo reconhecer que a idéia de um sujeito pensante, de um autor que escreve um poema, seu poema, ainda participa de uma ficção:

Quando se compreende que o poeta não é alguém que cria efeitos, mas tão-somente uma ficção, muita coisa acontece.

É somente a partir do modelo do poeta que inventamos a realidade dos poemas e os projetamos num misto de sensações. Se deixamos de acreditar na realidade do poeta, então também desaparece a crença na realidade dos poemas, na relação de troca, na causa e no efeito entre esses fenômenos que chamamos poemas.

O conceito de influência, da forma como o emprego, não é uma doutrina da causalidade. Não significa que

um poema anterior cause um poema posterior, que o “Paraíso Perdido” de Milton cause “O Prelúdio”, de Wordsworth ou “As Quatro Zoas”, de Blake. Necessariamente, portanto, como um tropo composto para a tradição poética e, de fato, para a própria poesia, a influência põe fim não apenas à idéia de que existam poemas em si, mas também à idéia ainda mais obstinada de que existam poemas em si. Se não existem textos, então não existem autores — ser poeta é ser um interprete, por assim dizer. Mas devemos ir ainda mais longe: não existem poemas e nem poetas, mas também não existe leitor, a não ser na medida em que ele é um intérprete. A “leitura” é impossível porque o texto recebido já é uma interpretação recebida, já é um valor interpretado num poema.

Tenho citado Nietzsche principalmente porque ele não deixa de me inquietar, mas agora chegamos a um ponto onde devo abandoná-lo em favor de Emerson, ainda que seja um ponto que ele *parece* compartilhar com Emerson. Mas não passa de uma aparência, pois a diferença entre Nietzsche e Emerson é, neste caso, uma diferença real, embora diga respeito apenas a uma mudança de postura ou atitude em relação a uma visão comum a ambos. Cito uma outra passagem de Nietzsche, desta vez sem substituir qualquer palavra:

“Interpretação”, a introdução de significado — e não a “explicação” (na maioria dos casos uma nova interpretação sobreposta à uma antiga que já se tornou incompreensível e que hoje em dia é apenas um signo). Não existem fatos, tudo é fluxo, incompreensível, elusivo; o que é relativamente mais duradouro são nossas opiniões.

Em outra de suas anotações, Nietzsche reflete sobre a auto-divinação ou deificação poética, falando de si mesmo em termos que em outro momento aplicaria especificamente a Emerson:

Tantas coisas estranhas passaram diante de meus olhos nesses momentos intemporais que caem na vida de um homem como se caíssem da lua, quando ele já não tem mais nenhuma idéia de quão velho é, ou de quão jovem ainda será.

Sobre Emerson, Nietzsche observou argumente: "Ele não sabe quão velho já é, ou quão jovem ainda será". A opinião de Nietzsche a respeito dele mesmo e de Emerson é que ambos rejeitaram a tardividade e se perderam numa perpétua anterioridade. Sobre isso, a mais bela passagem que conheço de Nietzsche é um aforismo de *Humano, Demasiado Humano*, um aforismo da arte como um acaso, como uma sobreluz; com efeito, um aforismo que é uma notável transunção ou reversão metaléptica da imagem zaraturiana da trajetória solar:

A SOBRELUZ DA ARTE. Da mesma forma como na velhice lembramos de nossa juventude e celebramos festivais de memória, em breve assim se portará a humanidade diante da arte: sua relação será de uma *comovente rememoração* das alegrias da juventude. Jamais, talvez, em prévias eras, tenha sido a arte tratada tão séria e ponderadamente como agora, quando ela parece cercada pela mágica influência da morte. Lembramos então daquela cidade grega do sul da Itália que uma vez por ano ainda celebra suas festas e banquetes gregos, entre lágrimas e luto, porque a

barbárie estrangeira cada vez triunfa mais e mais sobre os costumes trazidos por seu povo; e, de fato, em nenhum outro lugar o helenismo foi tão apreciado, em nenhum lugar este néctar dourado foi sorvido com tanto prazer, como entre estes helenos em vias de desaparecimento. O artista muito em breve será tido como uma esplêndida relíquia, e a ele, como a um estrangeiro de cuja força e beleza dependesse a felicidade das épocas passadas, será prestada uma homenagem como nenhum de nós costuma receber. O melhor em nós talvez seja herdado dos sentimentos de tempos passados, aos quais agora nos é quase impossível retornar por vias diretas: o sol já desapareceu, mas os céus de nossa vida ainda luzem, e ainda são iluminados por ele, embora não mais o vejamos.

Em que difere Emerson desta postura transuntiva? Somente, creio, em sua insistência em recentrar o signo interpretativo, ainda que Emerson também saiba que toda interpretação está condenada a cair na inteligibilidade; com efeito, em outra camada num palimpsesto. Como então pode Emerson se apresentar, tão desprecupadamente, como um intérprete central, com uma suave autoconfiança que Nietzsche sempre invejou mas nunca conseguiu emular? Neste ponto chego à confrontação verdadeiramente problemática de minha própria tardividade, de minha consciente adoção de um modelo cabalístico para a interpretação. Os modelos cabalísticos, assim como o orfismo de Emerson ou as desconstruções nietzscheanas e heideggerianas, exilam o leitor para ainda mais longe de qualquer texto. Também quero aumentar a distância entre texto e leitor, ressaltar a retoricidade da

postura do leitor, tornar o leitor mais autoconscientemente tardio. Como pode tal leitor fazer suas desleitura mais centrais e, portanto, mais fortes do que as de qualquer outro desleitor? Como pode haver uma desleitura central?

Em termos objetivos, o que estou perguntando é: Qual a diferença entre duas posturas interpretativas intivamente relacionadas? Uma que diz, com Nietzsche: Quem é o Intérprete, e que tipo de poder sobre o texto ele pretende obter?, enquanto a outra afirma, com Emerson, que só se pode alcançar uma verdade tão velha como nós mesmos, que "É o Deus em nós que responde ao Deus de fora de nós, ou declara suas próprias palavras tremendo sobre os lábios de um outro"? No que diferem, para os intérpretes, a Vontade de Potência e a Autoconfiança? É claro que, de qualquer forma, nenhuma das duas posturas interpretativas pode ser definida rigidamente. De um lado, há a retórica parodística de Nietzsche e seu desconcertante perspectivismo. De outro, o sutil jogo de antinômias da retórica de Emerson, e a afronta de seu conselho geral: "Abandonem sua teoria, assim como José abandonou sua manta nas mãos da metretiz, e fujam". Contudo, a diferença pode de algum modo ser definida, e é assim: para Nietzsche, o tropo é um erro, embora necessário e valioso; para Emerson, o tropo é uma defesa que realça a vida. Aproximadamente quarenta anos antes de Nietzsche escrever suas idéias sobre a interpretação, coligidas no volume *Vontade de Potência*, Emerson, já em 1841, enchia seu diário de agudas observações sobre porque nós e a natureza somos igualmente tropos, e porque o bom da vida estava em aprender a metonímia. Eis uma colagem de Emerson, por volta de 1841:

Já vi bastante da obediente onda do mar que eternamente flagela a obediente praia. Não encontro aqui nenhum emblema que fale qualquer outra língua que o sono e o abandono de meus bosques e campos de minha terra (...)

A metamorfose da Natureza não se revela em nada se não for por isso: que não há palavra em nossa língua que não possa, ao enfatizá-la, tornar-se para nós um emblema da Natureza. O mundo é um Dançarino, é um Rosário, uma Torrente; é um Barco, uma Névoa, uma Teia de Aranha; é o que bem se queira, e a metáfora resistirá sempre, e dará à imaginação um forte prazer. Mais veloz do que a luz, o mundo se converte naquilo que se nomeia, e todas as coisas novas encontram o seu lugar nesta nova e caprichosa classificação. Não há nada pequeno ou desprezível para a alma. Ela vive uma alegria tão grande ao simbolizar a Divindade ou seu universo sob a forma de uma traça ou um mosquito, quanto sob a de um Senhor das Hostes. Deveria chamar o céu e a terra de uma festa de maio ou uma feira campestre com barracas, ou um formigueiro, ou um velho casaco, para dar o choque de prazer que a imaginação ama e a sensação de grandeza espiritual? Que o chamemos de botão de flor, bastão, grinalda de salsa, coroa de tamarisco, galo, ou pardal, o ouvido logo ouve e o espírito salta em direção ao tropo (...)

(...) gosto de jardins e viveiros. Dai-me palavras iniciadoras, espermáticas, proféticas, criadoras do homem.

A percepção aqui subjacente, qual seja, que o tropo constitui uma defesa, é resumida no forte ensaio "Nomi-

nalist and Realist" ["Nominalista e Realista"], onde o tropo e a defesa são incluídos na sutil categoria da Nova Inglaterra chamada por Emerson de "truque", um sinônimo que com boa vontade eu aceitaria para minha mais pesada "razão revisionária". Para Emerson, tropos são truques defensivos:

Pois a Natureza, que abomina o maneirismo, se empenhou em destruir todos os estilos e truques, e é tão mais fácil fazer o que já se fez antes do que fazer algo novo, que há uma tendência permanente a estabelecer um modelo. Em toda conversa, mesmo a mais elevada, existe um certo truque que logo pode ser aprendido por uma pessoa inteligente, e, assim, pode um determinado estilo se perpetuar indefinidamente. Além disso, todo homem tende a ser um tirano que quer impor sua idéia aos outros, e seu truque é sua defesa natural.

(...) Se João era perfeito, por que eu e você estamos vivos?

Em sua velhice, Emerson redefiniria a metonímia como sendo "ver o mesmo sentido em coisas tão diferentes", e podemos observar que a redução emersoniana, a *kenosis*, que resultou na metonímia, era geralmente a defesa do isolamento, ou então o solipsismo levado a um supremo e mágico realismo. Uma substituição isolante provoca um recentramento, conquanto de maneira instável, ao passo que a substituição sublimante ou metáfora perspectivizante de Nietzsche necessariamente descentra. Para Nietzsche, todo tropo representa uma mudança de perspectiva, onde o exterior se torna o interior. Para Emerson, todo tropo elimina o contexto, e

quando uma boa parte do contexto já foi dissolvida, surge então um novo e pragmático centro. Também, para Emerson, os contextos sociais e históricos se diluíram no fluxo tão prontamente quanto os contextos literários; assim, em última análise, sua visão da autoconfiança é uma que alegremente concede a confiança final do eu ao próprio eu, sua condição de perfeita esfericidade, em que ela conhece e se vangloria de sua máxima defesa ou truque, qual seja, que ela deve ser mal-interpretada por todo e qualquer outro eu.

Ninguém sobreviveria socialmente se sáisse por aí supondo ou dizendo que deveria ser mal-interpretado por quem quer que seja, mas, felizmente, poemas não têm que sobreviver nem na sociedade civil nem num estado de natureza. Poemas lutam pela sobrevivência na condição de poemas, a qual, por definição, foi, e será sempre terrivelmente superpovoada. O problema inicial de todo poema é conseguir um espaço para si próprio — ele deve forçar os poemas precedentes a se moverem e, dessa forma, abrirem algum espaço para ele. Um novo poema não é diferente de uma criancinha colocada em meio a várias outras num pequeno quarto, com poucos brinquedos, e nenhuma supervisão por parte dos adultos.

Volto-me agora para esses poucos brinquedos — cujos usos são tudo, menos infinitos —, os tropos ou torções da linguagem poética, pois apenas eles levam em consideração o paradoxo de que o afastamento de um poema por outro, através da desapropriação, se manifesta muito mais pela diferença do que pela semelhança. Qual é a diferença entre uma leitura que é crítica e uma que é um novo poema? Todos nós já lemos muitas leituras críticas, e às vezes refletimos ou devemos refletir sobre o estra-

nho fato de que a crítica tem, em geral, uma presença visivelmente mais forte do que o poema sobre o qual ela comenta. Com efeito, ela pode parecer ter mais unidade, mais forma, mais significado. Será só porque o crítico se tornou mais do que adequado ao poema, ou será talvez porque as ilusões do crítico sobre a natureza da poesia orientam a natureza de seu comentário? Listarei aqui as quatro maiores ilusões que tendemos a ter sobre a natureza de um poema:

1. A ilusão *religiosa*: que um poema possui ou cria uma *presença* real.
2. A ilusão *orgânica*: que o poema possui ou cria um tipo de *unidade*.
3. A ilusão *retórica*: que um poema possui ou cria uma *forma* definida.
4. A ilusão *metafísica*: que um poema possui ou cria *significado*.

A triste verdade é que poemas *não têm* qualquer presença, unidade, forma ou significado. A presença é uma fé, a unidade é um erro ou mesmo uma mentira, a forma é uma metáfora, e o significado é uma arbitrariedade agora repetitiva metafísica. O que então possui ou cria um poema? Infelizmente o poema não *tem* nada, e não *cria* nada. Sua presença é uma promessa, parte da substância de coisas esperadas, a evidência de coisas não vistas. Sua unidade se encontra na boa vontade de seu leitor. Sua forma é uma outra versão da metáfora dentro/fora do dualizador Ocidente pós-cartesiano, o que quer dizer que a forma na poesia é sempre tão-somente *uma mudança de perspectiva*. Finalmente, o seu significado consiste simplesmente no fato de que existe, ou melhor,

existiu, um outro poema. Um poema é um substituto de uma primeira chance perdida, o que pragmaticamente quer dizer de um outro poema. A substituição, não importa o que ela venha a ser na vida, é, na poesia, antes de tudo, um processo retórico, o que nos traz de volta à primazia do tropo.

Não quero aqui repetir nada do que já disse a respeito da natureza defensiva dos tropos, particularmente no cap. 5 de *A Map of Misreading* [*Um Mapa da Desleitura*], onde faço a exposição deste mesmo mapa. Minha preocupação agora é com a história da interpretação, o que vale dizer, com a história do revisionismo e da formação do cânon na tradição literária puramente secular. Minha sugestão é que a *história* da poesia também é regida pelo primado do tropo e pela sua natureza defensiva. É claro que não há nada de particularmente original em tal sugestão. Hayden White, em seu recente *Metahistory*, analisou os tropos dominantes em muitos dos maiores historiadores do século XIX, e, ainda, num ensaio sobre Foucault, decodificou o filósofo francês, mostrando a oculta forma como ele se apóia em tropos em suas desconstruções da história das idéias. Analogamente, Derrida e Paul de Man aperfeiçoaram o modelo de desconstrução de Nietzsche e Heidegger, onde é abolida a ilusão da presença nos textos em favor do que Derrida chama de “diferença suplementar”, um nome bastante barroco e ornamental para o tropo-como-desleitura, que Jarry chamara pelo nome lucreciano de *clinamen*, uma definição ‘*patafísica* que eu mesmo segui. De Man revivificou a crítica nietzschiana da história, aplicando-a, em particular, ao modernismo literário e sutilmente estendendo o perspectivismo nietzschiano, de forma a transformá-lo numa desconstrução de todas as dicotomias interior/exterior

que obscureceram o estudo do romantismo. De modo ainda menos interessante, ocorreram várias tentativas malogradas de deslocar a história literária para as categorias redutivas da lingüística ou para o cientismo da semiótica. Mas a história literária em si é sempre uma desapropriação e, portanto, a literatura é sempre uma desapropriação, assim como a crítica, enquanto parte da literatura. Da mesma forma que a poesia, a história da poesia é necessariamente apotropaica. Sua principal característica é que ela está sempre se resguardando de alguma coisa, sempre se defendendo contra inimigos reais ou ilusórios, ou contra si mesma. O erro é uma categoria ampla demais para auxiliar na obtenção de uma história literária autêntica. Em meio ao panorama bem vasto das distinções verdadeiro/falso, podemos localizar e mapear a área mais estreita e poética das relações amor/ódio, uma vez que a ambivalência psíquica é o contexto natural em que se dá a leitura de poesia. Todos os tropos falsificam, e alguns falsificam mais do que os outros. Mas seria uma busca inútil para a crítica seguir a filosofia em sua cega errância à procura da verdade. Como pode ser a função da crítica decidir o valor verdadeiro/falso dos textos, quando cada leitura de um texto é, em si mesma, uma falsificação, e quando cada texto em si mesmo falsifica um outro texto? Contudo, mais ou menos neste ponto sempre ouço o protesto: "O que aconteceu à noção de boa interpretação ou crítica acurada?"

Oscar Wilde escreveu muitos ensaios belos e profundos mas sua obra-prima é o diálogo crítico intitulado *The Decay of Lying* [*A Decadência da Mentira*]. Wilde, como um bom discípulo de Walter Pater, era um magnífico crítico antitético. Como afirma no diálogo o seu porta-voz, Vivian, o que é fatal para a imaginação é cair em "costu-

mes indolentes de exatidão". A arte, felizmente, não é exata, pois ela "jamais nos disse a verdade". Numa visão surpreendente, o Vivian de Wilde nos mostra o romance retornando a nós, através de todos os tropos da poesia que surgem, através de todas as "coisas belas e mentirosas" que se aglomeram ao redor de nós. No outro diálogo quase igualmente audacioso, "The Critic as Artist" ("O Crítico como Artista"), Wilde nega a suposta distinção entre poesia e crítica. Esta, como testemunho da alma do crítico, é chamada por Wilde "a única forma civilizada de autobiografia". Contra Matthew Arnold, Wilde insiste que "o objetivo principal do crítico é ver o objeto da forma como em si mesmo ele realmente não é". A magnífica negação de Wilde de que a interpretação seja uma mimese constitui um bom ponto de partida para nos libertarmos de nossas opiniões da noção de que a boa crítica se ergue sobre uma sólida capacidade descritiva. Não falamos de poemas como se eles fossem mais ou menos úteis, ou então certos ou errados. Um poema é tanto fraco e olvidável, quanto forte e, por isso, memorável. Força aqui significa a força de se impor. Um poeta é forte porque os poetas que vêm depois dele devem se esforçar para evadi-lo. Um crítico é forte se, analogamente, suas leituras provocam outras leituras. O que vincula o poeta forte ao crítico forte é a existência de um elemento necessário em suas respectivas desleitura.

Mas então, mais uma vez, ouço indagar: "Por que você insiste na desleitura?" Minha resposta é que uma leitura, para ser forte, precisa ser uma desleitura, pois nenhuma leitura forte deixa de insistir sobre si mesma. Uma leitura forte não diz: "Isto pode significar aquilo, ou então aquilo pode significar isto." Não existe "isto" ou "aquilo" para ela. Segundo a leitura forte, ela e o texto

são *um*. Uma vez, porém, que o texto forte é, ele mesmo, uma desleitura forte, nos deparamos, na verdade, com uma duplicação, onde um ato de desapropriação substitui um ato de desapropriação anterior. Como disse Wilde: "A criação está sempre atrasada em relação ao seu tempo. É a crítica que nos faz avançar. O Espírito Crítico e o Espírito do Mundo são uma mesma e única coisa."

Algumas das conseqüências do que estou dizendo desanimam até a mim mesmo. Desse modo, *alegra-me* afirmar que a desleitura do Satan de Milton realizada por Blake e Shelley é bem mais forte do que a desleitura de C.S. Lewis ou Charles Williams, isso sem falar na lamentavelmente fraca desleitura de Satan por T.S. Eliot. Mas fico bastante deprimido quando penso que a desleitura de Blake e Shelley por Yeats é bem mais forte do que a desleitura de Blake e Shelley por Bloom. Entretanto, concordo com a declaração de Oscar Wilde: um poeta forte mente contra o tempo e contra os poemas fortes que vieram na sua frente, e uma crítica forte deve fazer o mesmo. Não se ganha nada em continuar a idealizar a leitura, como se ela não fosse uma arte de guerra defensiva. A linguagem poética faz do leitor forte o que ela bem entende, e ela escolhe fazer dele um mentiroso. A interpretação consiste no revisionismo, e os leitores mais fortes então revisam de modo a tornar todo texto tardio, e a converter a si próprios, enquanto leitores, em crianças da aurora, mais anteriores e mais novos do que qualquer texto completo jamais teria a esperança de ser. Todo poema já escrito vive no crepúsculo. Ali ele pode brilhar como a estrela vespertina, mas o leitor forte oculto em cada um de nós sabe, enfim, o que sabia Stevens, que nenhuma estrela basta se permanece fora de nós.

*Likewise to say to the evening star,
The most ancient light in the most ancient sky,*

*That it is wholly an inner light, that it shines
From the sleepy bosom of the real, re-creates,
Searches a possible for its possibleness.**

* Como falar da estrela vespertina,/ A luz mais antiga no mais antigo céu,// Que é uma luz totalmente interior, que resplende/ Do sonolento seio do real, re-cria,/ Busca um possível para sua possibilidade.