

ATUALIDADE DE SHAKESPEARE

Fabio A. DURÃO*

To beguile the time look like time
Macbeth I.5.60-1.

O ensaio que se segue¹ tem como objetivo principal demonstrar a importância de Shakespeare e justificar sua leitura neste fim de século. Dificilmente, contudo, esse pareceria um tema digno de interesse. A reputação de Shakespeare como, no mínimo, um dos maiores escritores do ocidente permanece inabalável e tem a força do lugar comum. Mas também tem a sua fraqueza: mais laudado que interpretado, mais conversado que discutido, Shakespeare mais do que nunca corre o risco de tornar-se um mero simulacro, imagem vazia de uma grandeza que nada diz, salvo talvez uma mensagem de pura autoridade.

O oposto do senso comum é a crítica especializada. Nela confrontam-se duas tendências contraditórias que poderiam ser descritas segundo o par universalidade vs. particularidade. A primeira, decadente e crescentemente minoritária, é a herdeira do *New Criticism*. Basicamente, defende que Shakespeare teria captado e expressado valores a- ou supra-históricos, que corresponderiam de perto à essência do humano. Suas tragédias testemunhariam a solidão do homem perante o divino ou a natureza;

* Mestre em Teoria Literária pela UNICAMP. Doutorando do Programa de literatura da Duke University.

¹ O presente texto foi concebido originariamente como uma palestra para a 1ª Semana de Letras da Universidade do Estado de Mato Grosso, no campus de Alto Araguaia, em julho de 1998. Ainda que modificado, ele mantém certos traços de oralidade que de outra forma mutilariam o original. Agradeço ao Prof. Arnaldo Cortina pela indicação desta revista, bem como pelo debate ocorrido naquela ocasião.

suas comédias a aceitação e o júbilo da comunhão coletiva.² O amor, o heroísmo, a fraternidade, mas também o ódio, a covardia, a inveja estariam perfeitamente retratados em Shakespeare, cuja leitura, então, seria justificada por apresentar o humano em sua maior riqueza e diversidade. Fica claro, assim, que não se apreenderia da leitura de Shakespeare uma noção ética positiva, pois todos os seus personagens interessantes estariam de alguma forma vinculados ao mal ou ao vício – como Falstaff, Macbeth, Hamlet, Edmund, ou até mesmo o nobre Otelo em sua estranha ligação com Iago. Pelo contrário, o que se pode esperar tirar do texto shakespeariano, segundo esta posição, seria certo poder cognitivo: conhecer o homem como ele é.³

O final da última frase pode servir de gancho para apresentar a segunda posição teórica no debate da crítica shakespeariana. Apoiados por desenvolvimentos da teoria literária francesa dos últimos 40 anos, em especial baseando-se em Foucault, um grupo cada vez mais hegemônico⁴ defende a ausência total de essências e a historicidade radical dos artefatos culturais. Longe de ser o resultado do trabalho de um indivíduo, a obra do Bardo representaria algo como a solidificação ou corporificação das energias vitais da Renascença. Sua importância derivaria assim da singularidade deste momento histórico, como veremos a seguir. Além disso, sob a rubrica de “materialismo cultural” ou “novo historicismo”, diversos críticos enfatizam determinadas limitações do texto shakespeariano; ele não poderia, dizem, deixar de apresentar a visão específica de sua época em relação, por exemplo, às mulheres – como em *A Megera Domada* – corroborando assim o patriarcalismo que domina a história literária ocidental. Por fim, os materialistas culturais enfatizam o papel ideológico de Shakespeare na propagação de certo modo “inglês” de ser (certa *Englishness*) e na formação do espírito nacional. Este, ao definir-se em oposição a tudo o que é “bárbaro”, seria uma peça-chave na expansão colonialista da Inglaterra.

² Para as comédias, veja-se, por exemplo, Brown (1957) e Barber (1959); para as tragédias, entre outros, Bradley (1961) e Knights (1959).

³ Drakakis (1985, p. 1-25) fornece uma perceptiva genealogia da crítica shakespeariana tradicional em seu desenvolvimento a partir de Coleridge até o presente.

⁴ Além do livro de Drakakis citado acima, uma referência importante é Parker & Hartman (1991).

É importante frisar, ambas as posições apresentam pontos fracos. A recusa da história por parte da visão humanista⁵ de Shakespeare tem necessariamente que postular uma natureza humana trans-histórica, que, ao tornar natureza o que é o resultado de um desenvolvimento histórico, em última instância reforça estruturas existentes de poder. Por outro lado, a crítica ao papel ideológico de Shakespeare no funcionamento da cultura move-se em um duplo paradoxo performativo.⁶ Em primeiro lugar, ao minimizar a importância de Shakespeare, os materialistas culturais acabam por desempenhar um papel destruidor que abole o valor do objeto que discutem: “desmitificar” Shakespeare em grande medida equivale a desencorajar sua leitura. Em segundo lugar, por estar desvinculada de uma praxis política real e de massa, a crítica materialista da mercadorização da cultura não consegue evitar que ela mesma se torne mercadoria cultural reforçando o aparato institucional que denuncia.⁷

O desafio apresenta-se assim como uma tarefa de mediação: extrair de cada posição o que contém de verdadeiro, sem, é claro, cair no caminho do meio – o único que não leva a Roma. No restante deste artigo será feita a tentativa de articular a oposição, dialética por certo, entre texto e história, ou texto e tempo. Argumentar-se-á que existem temporalidades específicas dentro e fora do texto e que é da tensão entre elas que vive a crítica literária. Do ponto de vista teórico, este texto faz parte de uma tentativa mais ampla de articular a teoria da influência de Harold Bloom com a estética de

⁵ “O senso comum propõe um *humanismo* baseado numa interpretação *empírico-idealista* do mundo. Em outras palavras, o senso comum alega que o ‘homem’ é a origem e fonte do sentido, da ação e da história (*humanismo*). Os nossos conceitos e o nosso conhecimento são considerados o produto da experiência (*empirismo*), sendo esta experiência precedida e interpretada pela mente, razão ou pensamento, propriedade de uma natureza transcendente e cuja essência é atributo de cada indivíduo (*idealismo*). Estas asserções, postas em questão de forma radical pelas implicações da lingüística pós-saussuriana, constituem a base de uma prática de leitura que assume, explícita ou implicitamente, a teoria do realismo expressivo. Segundo esta teoria, a literatura reflete a *realidade* da experiência conforme é apreendida por um indivíduo (especialmente dotado), que a expressa num discurso que permite a outros indivíduos reconhecê-la como verdadeira” (Belsey, s.d., p. 16).

⁶ Para o conceito de paradoxo performativo, consultar Recanati (1979, p. 193-215).

⁷ Isto pode ser verificado na abundância de *slogans* (crítica feminina ou feminista, desconstrutivista, marxista, semiótica, psicanalítica etc.) que, conquanto facilitem a demarcação de campos do saber, favorecem a circulação de teorias como produtos.

T. W. Adorno, em especial *O Cânone Ocidental* do primeiro e a *Teoria Estética* do segundo.

1. O TEXTO DENTRO DO TEMPO

Que o *corpus* shakespeariano seja um produto da sua época é irrefutável. É já quase um truismo afirmar que as diversas sociedades, ou até mesmo civilizações, têm artefatos culturais que lhes são específicos, únicos, singulares. Por que haveria de ser diferente com Shakespeare? Sua obra – peças teatrais, sonetos, e poemas narrativos – sem dúvida alguma é fruto da Inglaterra elisabetana, contendo em si elucubrações simbólicas para problemas sociais.⁸ Segundo esta perspectiva, a grandeza de Shakespeare residiria na singularidade do momento histórico no qual viveu. A Renascença pode ser vista como um período de transição entre a Idade Média e os tempos modernos.⁹ Shakespeare teria assim o privilégio de ter vivido na confluência de duas *Weltanschauungen*. O mundo medieval paulatinamente dissolvia-se. Com ele enfraquecia-se a estruturação fixa do universo natural e humano: o modo de vida baseado na coletividade cedia lugar à ascensão do indivíduo. Quanto à linguagem, a escrita – a letra – perdia em grande parte seu caráter sagrado e performativo.¹⁰ Como exemplo de ancoramento do texto shakespeariano no tempo seria interessante investigar rapidamente duas categorias em sua passagem do mundo medieval para o moderno: a do sujeito e a do tempo.

⁸ Sigo aqui a bem conhecida formulação de Lévi-Strauss (1958), segundo a qual a produção cultural de uma determinada comunidade corresponde a uma resposta simbólica para um problema social por ela vivido e não conceituado. Como para o estruturalismo em geral, tomo a hipótese straussiana, mais como uma ferramenta heurística, a ser justificada pelo poder de explicação, do que como parte integrante do Real, ontologicamente ancorada na vida de todas as sociedades. Com efeito, penso que podemos usar Lévi-Strauss para explicar a ele mesmo, e interpretar seu estruturalismo como uma resposta simbólico-imaginária para uma crise do pensamento francês no pós-guerra.

⁹ Apesar de bem conhecida, a hipótese continua sendo cognitivamente rica e didaticamente acessível. Uma boa e recente elaboração pode ser vista em Novy (1984).

¹⁰ Detienne (1967) fornece uma valiosa descrição das implicações de uma concepção mágico-performativa da linguagem e sua relação com o conceito de verdade.

Tomemos como exemplo a tragédia *Macbeth*. Um frutífero procedimento de leitura consiste em mapear o entrecruzamento da ordem subjetiva emergente com a coletiva, residual. A ação da peça tem como origem, até seu desfecho, três fontes. Há as três bruxas, em inglês chamadas *Weird Sisters*, que, é claro, representam o mundo sobrenatural, supra-humano (“*Wyrd*” é a palavra Anglo-Saxã para destino). Ao opor o homem a uma ordem que o transcende, elas representam uma idéia de totalidade e coletividade. Contudo, não são capazes de controlar os homens e usá-los como meros brinquedos, pois precisam de sua participação. Se elas, por um lado, pavimentam o caminho de Macbeth para assassinar seu hóspede, primo e rei Duncan, através de um engenhoso estratagema que não por acaso envolve jogos de linguagem, por outro, o efeito gerado em Macbeth é tão imediato (I.3.126-41) que nos faz suspeitar a presença de *horrible imaginings* antes da aparição sobrenatural.

Outra influência sobre o protagonista é Lady Macbeth, sua mulher, que o instiga a cometer o assassinato que será apenas o primeiro de uma longa série. Vale ressaltar que ela é a primeira personagem feminina forte na literatura inglesa, exceção feita à Mulher de Bath nos *Contos da Cantuária* de Chaucer. Ela é a primeira, no entanto, a expressar um grau de determinação e individualidade como o que se pode ver nesta invocação para os espíritos da noite:

The raven himself is hoarse
That croaks the fatal entrance of Duncan
Under my battlements. Come, you spirits
That tend on mortal thoughts, unsex me here
And fill me from the crown to the toe top-full
Of direst cruelty. Make thick my blood;
Stop up the access and passage to remorse,
That no compunctious visitings of nature
Shake my fell purpose, nor keep peace between
The effect and it. Come to my woman's breasts
And take my milk for gall, you murdering
ministers,
Wherever, in your sightless substances,
You wait on nature's mischief. Come, thick
night,
And pall thee in the dunnest smoke of hell,
That my keen knife sees not the wound it makes,
Nor heaven peep through the blanket of the dark
To cry, "Hold, hold!" (I.5.36-52)

Até o próprio corvo está rouco, que
crocita à entrada fatídica de Duncan sob
minhas ameias. Vinde, espíritos sinistros
que servis aos desígnios assassinos!
Deseixai-me, enchei-me, da cabeça aos
pés, da mais horrível crueldade! Espessai
meu sangue, prevenindo todo acesso e
passagem ao remorso; de sorte que
nenhum compungitivo retorno da sensível
natureza abale a minha determinação
celerada, nem faça a paz entre ela e o seu
efeito! Vinde, ó vós, ministros do Mal, seja
onde for que, em invisíveis substâncias,
instigais o que é contrário aos sentimentos
naturais humanos! Vem, noite tenebrosa, e
te reveste do mais espesso fumo dos
infernos para que o meu punhal não veja o
golpe que vibrará, nem possa o céu ver
nada através do lençol da escuridade para
gritar: “Detem-te” (Trad. Manuel
Bandeira)

Interessa aqui notar que os meios sobrenaturais são invocados para ajudar em uma tarefa cujo fim é privado. A ambição de Lady Macbeth é pessoal e limitada àquilo que a posição de rainha proporciona. “Nada ganhamos, não, mas, ao contrário, tudo perdemos quando, o que queríamos, obtemos sem nenhum contentamento (*joy: gozo*): mais vale ser vítima destruída do que, por a destruir, destruir com ela o gosto de viver.” (III.2.4-8)

Finalmente, vejamos o próprio Macbeth. Quanto a ele, não podemos dizer claramente qual o seu grau de responsabilidade no assassinato de Duncan; o quanto agiu por si, o quanto motivado pelas bruxas, ou destino. É aqui que reside a diferença fundamental da tragédia elisabetana em relação à grega: no papel do livre arbítrio e sua indissociabilidade com o todo. Com Macbeth, mas não apenas com ele – lembremo-nos de Hamlet – nasce a representação da consciência, da interioridade subjetiva:

If it were done when 'tis done, then 'twere well
It were done quickly. If the assassination
Could trammel up the consequence, and catch
With his surcease success – that but this blow
Might be the be-all and the end-all! – here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'd jump the life to come. But in these cases
We still have judgement here – that we but
teach
Bloody instructions, which, being taught,
return
To plague the inventor. This even-handed
justice
Commends the ingredience of our poisoned
chalice
To our own lips. He's here in double trust:
First, as I am his kinsman and his subject,
Strong both against the deed; then, as his host,
Who should against his murderer shut the
door,
Not bear the knife myself. (I. 7.1-16)

Se não houvesse mais que praticá-lo, seria bem fazê-lo sem mais delonga. Se o golpe detivesse em suas redes todas as conseqüências, lograsse triunfar com a morte dele; se o assassinio fosse aqui tudo e o fim de tudo – aqui, nestas praias do tempo, eu arriscaria minha vida futura. Nestes casos há aqui, porém, sentença, de maneira que as sanguinárias instruções se voltam contra o próprio inventor; e o conteúdo da nossa copa envenenada lava-a a justiça imparcial aos nossos lábios. Ele está aqui sob dupla salvaguarda: primeiro, é meu parente e eu seu vassalo, motivos ambos poderosos contra o ato; depois, neste momento o hóspede, não devo abrir a porta ao assassino nem usar o punhal eu mesmo. (Trad. Manuel Bandeira)

Há neste trecho um verdadeiro *agon* mental. As paixões, componentes psicológicas dos séculos XVI e XVII, eram nesta época consideradas como exteriores aos indivíduos e plenamente manipuláveis por um bom orador; daí vem a importância da retórica como prática artístico-social.¹¹ Em *Macbeth* as paixões estão interiorizadas e passam a se confrontar dentro de sua mente: a ambição e a moderação ainda são paixões,

¹¹ Devo ao Prof. Alcir Pécora esta hipótese de trabalho.

só que agora ocupam o palco interior da subjetividade. O papel de persuasão do orador é substituído pelo próprio personagem; é gerada assim uma forma de espelhamento em que o personagem passa a ouvir a si próprio e a ficar obcecado com sua própria fala. Talvez seja por isso que haja tão pouca comunicação entre os personagens shakespearianos,¹² e que eles apresentem uma profundidade inédita até então na história da literatura.

A categoria do tempo sofre uma mudança semelhante. Ela apresenta uma mudança qualitativa na passagem da Idade Média para a Renascença. O tempo medieval era cíclico, coletivo, diferenciado e tinha como unidades reguladoras as estações do ano. O tempo não ia para lugar nenhum, mas constituía-se no retorno do que já havia acontecido. A isso se opunha o tempo que poderia ser chamado de “moderno”: ele é individual, idêntico a si próprio, vazio, abstrato, e infinitamente decomponível. Este é um tempo que progride e sem o qual é impossível pensar a idéia, problemática por certo, de progresso.¹³

Grande parte dos sonetos de Shakespeare pode ser lida como uma solução imaginária para uma situação na qual persistiam estas duas formas de temporalidade. Tomemos o n° 19.

Devouring Time, blunt thou the lion's paws,
And make the earth devour he own sweet brood;
Pluck the keen teeth from the fierce tiger's jaws,
And burn the long lived phoenix in her blood;
Make glad and sorry seasons as thou fleet'st,
And do what'er thou wilt, swift-footed Time,
To the wide world and all her fading sweets,
But I forbid thee one most heinous crime:
O carve not with thy hours my love's fair brow,
Nor draw no lines there with thine antique pen;
Him in thy course untainted do allow
For beauty's pattern to succeeding men.

Yet do thy worst, old Time; despite thy wrong,
My love shall in my verse ever live young.

A garra do Leão, Tempo voraz, apara,
E da fauce do tigre arranca os feros dentes.
Que sua geração devore a própria Terra,
Que a fênix eternal se consuma em seu sangue.
Faze horas, ao passar, de alegria e de dor,
O que quiseses faz, ó levípede Tempo,
Deste vasto universo e seus encantos breves
Mas devo-te impedir um odioso crime:
Não grave o teu passar do meu amor a fronte,
E poupa-lhe as feições de tua pena os traços;
Permite que sem mancha em teu percurso fique
Modelo de beleza aos homens do futuro.
Mas podes, velho Tempo, encarniçar-te, embora!
Nos versos meu amor viverá sempre jovem.
(trad. Oscar Mendes)

¹² Com efeito, Shakespeare teria muito o que dizer no debate Habermas-Adorno; dificilmente poder-se-ia imaginar um autor tão fortemente desprovido de uma razão comunicativa, e que parece tirar sua força justamente desta ausência.

¹³ Harvey (1990, p. 201-326) discute as transformações na vivência moderna e pós-moderna do tempo. A interessante tipologia de G. Gurvitch é citada nas páginas 224-5.

É uma chave produtiva de leitura ler os 154 sonetos de Shakespeare como mobilizando sistematicamente campos semânticos que remetem ao velho e ao novo mundo. Aqui há por um lado a noção moderna de tempo como destruidor do indivíduo, como aquilo que inexoravelmente passa para não mais voltar. Não por acaso, o tempo progressivo opõe-se à natureza: às estações, que incorporavam o tempo circular, à terra, imagem de filiação, e ao tigre, que na mentalidade elisabetana é uma metáfora do mal da/na natureza. Contra isso se apresenta a escrita que preservaria a beleza do amado. Duas observações devem ser feitas: em primeiro lugar, a permanência pela escrita, a perenidade da letra, é um resquício mágico/religioso da linguagem e assim pertence ao velho mundo pré-renascentista. Em segundo lugar, como ato de fala, o poema corresponde a um misto de invocação e desafio. A personificação do tempo deve ser levada a sério, e não como mero artifício ou convenção. Trata-se de uma entidade mortífera que é chamada à vida para ser derrotada: como desafio o poema reforça a individualidade do eu-lírico; como invocação faz parte do passado.¹⁴

Se o tempo é exterior ao texto e apresenta-se como o seu “fora”, o valor da obra shakespeariana reside na continuidade do passado em relação ao nosso presente. Extrapolações pós-modernas à parte, a subjetividade que conhecemos e vivemos é ainda em grossas linhas aquela que o Bardo descreveu; ou ainda, as transformações que por ventura ocorreram não podem ser entendidas sem a compreensão de sua origem justamente no período que Shakespeare representa. O mesmo acontece para a noção de tempo. Aquele sob o qual vivemos (e morremos – a morte em uma temporalidade coletiva é dividida pelo grupo, sendo menos dolorosa) gerou as primeiras reações de angústia na época de Shakespeare.¹⁵

2. O TEMPO DENTRO DO TEXTO

Ao investigar a posição contrária e tentar verificar o que haveria de universal em Shakespeare, em oposição àquilo que estaria preso ao seu

¹⁴ A importância da invocação para a poesia é salientada por Greene (1993, p. 495-517).

¹⁵ É claro, os romanos já haviam expressado o caráter irrevogável do tempo, como Sêneca, por exemplo, em *Sobre a Brevidade da Vida*, ou Ovídio, nas *Metamorfoses* (cujo “tempus edax rerum” é utilizado por Shakespeare no soneto acima). No entanto, a angústia que descreviam era mais ligada ao conhecimento do que propriamente a uma vivência imediata e sensível.

tempo, deve-se ter cuidado para não se pressupor algo como uma natureza humana imutável e perene, o que, além de ideologicamente perigoso, reduz muito a interpretação. É mais proveitoso, ao invés disso, fugir do tempo pelo tempo e postular que, de maneira apenas aparentemente paradoxal, é a história da recepção de Shakespeare que parece subtrai-lo do tempo. O século XVII leu-o ainda como um contemporâneo. Ben Jonson (1572-1637), no poema de dedicação das obras completas em 1623, “À memória de meu amado, o autor, William Shakespeare, e o que nos deixou” (“*To the Memory of My Beloved, The Author, Mr. William Shakespeare, and What He Hath Left Us*”) louva Shakespeare com a proximidade de um colega, fazendo uso de uma dicção poética convencionalizada. Podemos notar aqui como Jonson o lê segundo seu gosto neoclássico. Em primeiro lugar menciona, ainda que em uma oração subordinada adversativa, que Shakespeare tinha “*small Latin and less Greek*”. Somando-se a isso, o poema compara Shakespeare com autores de tragédias e comédias da Antigüidade Clássica, colocando-os como pano de fundo para a avaliação e apreciação do nosso autor. E em último lugar, e mais importante, estabelece um ligeiro deslocamento de sentido, quase imperceptível: relega Shakespeare preponderantemente a um estado de natureza. Suas obras estariam mais próximas do natural, sendo de alguma forma opostas à cultura em um sentido mais amplo, da qual, é claro, Jonson seria um grande expoente.

Esta naturalização de Shakespeare pode ser interpretada como um mecanismo de defesa; serve assim como ponto de partida para introduzir, ainda que de forma sumária e simplificada, a teoria da influência de Harold Bloom. Para melhor entendê-la é vantajoso tentar descrever a noção pós-iluminista de influência, a da crítica tradicional, consolidada academicamente a partir de certo romantismo tardio. Em poucas palavras, dir-se-ia que ela se baseia em quatro postulados: (1) o poeta anterior funciona como uma **fonte** segura e estável, como uma origem inquestionável; (2) a influência é consciente e explícita, e não está escondida; (3) o estudo da influência respeita os limites da crítica literária e não ultrapassa suas fronteiras; por fim (4) a tradição literária funciona de forma cumulativa e mantém a promessa de riquezas crescentes, de forma que a influência se apresenta como positiva e desejável. Harold Bloom se opõe de forma radical a esta idéia de influência. Para ele, a transmissão da literatura, a sua continuidade, não se dá, como pensa a crítica tradicional, por um processo linear e exterior, quando um escritor seria influenciado ao ler um precursor de acordo com temas, figuras, ou estilo.

Para Bloom, pelo contrário, a tradição é uma série de lutas, nas quais o jovem poeta tenta reverter a maldição de ter nascido tarde demais; a história das relações de influência é uma história de poder, violência, e apropriação. Didaticamente, a dinâmica da influência é a seguinte: ao confrontar-se com a literatura já estabelecida, o aspirante a poeta “escolhe” um pai poético, contra o qual terá que lutar para poder dizer o que quer que seja. Desta luta resultam não traços específicos como temas, ou imagens, mas a própria obra. Cada texto literário, assim, seria a resposta a outro texto, gerada pela angústia da literatura existente. Os autores assim dividir-se-iam em dois grupos: os fracos, que, na luta pela originalidade, não conseguiram vencer seus pais poéticos, continuando à sua sombra, e os fortes, que na angústia de terem nascido depois conseguem se desvencilhar do domínio de seus pais.

A obra resultante da angústia da influência, isto é importante ressaltar, representa uma leitura daquela que lhe precedeu. Para Bloom, esta leitura é sempre uma desleitura (*misreading*). Este é um conceito-chave para entendermos um bom número de teóricos pós-estruturalistas americanos. Para que possa surgir uma obra forte é necessário que o poeta caracterize seu antecessor de forma a possibilitar o surgimento de sua própria obra; esta caracterização nunca corresponderá à realidade, simplesmente porque, para Bloom, a referencialidade necessária para tanto é apenas mais um tipo de metáfora. Desta feita, o deslocamento de Ben Jonson mencionado acima configura-se como uma estratégia interpretativa necessária: é apenas graças à naturalização de Shakespeare que Jonson pôde escrever sua própria poesia.

Gostaria de propor duas reformulações para esta teoria. Em primeiro lugar, herdeiro que é da tradição individualista norte-americana, Bloom enfatiza demais o pólo subjetivo da influência, a angústia. A ele é necessário contrapor o que há de objetivo no processo de influência, como a idéia de Benjamin e Adorno, segundo a qual os textos são responsáveis por sua recepção e em grande medida escolhem seus leitores. Ao judaísmo de Bloom talvez fosse útil contrapor um protestantismo: tal qual a Graça, a autoria forte é também consignada, mas, ao invés de Deus, por poemas fortes. Recuperar-se-ia assim o sentido antigo da palavra influência, que, como ação das estrelas nos mortais, permitiria o mapeamento das constelações formadas pelas leituras históricas. Teríamos assim uma teoria menos subjetivista e mais abrangente. Em segundo lugar, cumpre ter em mente o desenvolvimento histórico que permitiu a configuração do conceito de literatura – vislumbrado por Bloom em *A angústia da influência*, mas rejeitado posteriormente – em

torno da autonomia da arte, tema central em Adorno (1997).¹⁶ Que Shakespeare tenha tanto a dizer; que tanto sentido possa ser instaurado a partir de seu texto; que o realmente novo tenha a capacidade de emergir do antigo – tudo isso deve ser inserido no contexto do paradoxo de libertação da arte das amarras sociais, morais, religiosas e da perda de sua função em uma sociedade crescentemente homogeneizada e mercantilizada.¹⁷ Segundo Adorno, no capitalismo tardio a arte reveste-se de uma grande importância tanto política quanto cognitiva, na medida em que representa o único espaço parcialmente livre da lógica da mercadoria. Esta, já tendo penetrado a esfera do espírito e dando origem ao que foi chamado de indústria cultural, solapa a criação e o livre pensar. No mundo totalmente administrado a arte torna-se um último refúgio da Utopia. Em suma, contanto que seja colocada em arcabouço mais amplo, há promissoras possibilidades de articulação entre a teoria da influência de Bloom e a estética adorniana.

Estamos agora em condições de caracterizar a centralidade de Shakespeare no cânone da literatura ocidental: ele foi o autor contra o qual o maior número de escritores se viram compelidos a ser rebelar; ele foi a maior causa de angústia na história da literatura.¹⁸ John Milton, Goethe, Proust, Pessoa, todos tiveram que, de alguma forma, se desvencilhar do poder de sentido do Bardo inglês. Bloom chega ao ponto de inverter a cronologia e, ao invés de expor uma leitura freudiana de Shakespeare, o que é por demais comum e até enfadonho, propõe uma interpretação shakespeariana de Freud, renomeando o complexo de Édipo como complexo de Hamlet: Bloom mostra as tentativas sistemáticas pelas quais Freud tenta escapar de Shakespeare.

Este é o problema com Shakespeare: sua abrangência. O século XVII leu-o e fabricou-o conforme suas preocupações; o XVIII viu em seu teatro, não sem alguma polêmica, como atesta por exemplo sua condenação por Voltaire, um poder de arrebatamento para além do decoro literário permitido; o século XIX (Coleridge) caracterizou Shakespeare como o ponto mais alto do poder criativo do homem, instância exemplar do gênio; por fim, o século XX pôde ver confirmado em Shakespeare desde a teoria pós-estruturalista do significante até defesas do marxismo, como no livro

¹⁶ A autonomia da arte é uma das principais portas de entrada da difícil *Teoria Estética*. O melhor comentário que conheço é o de Menke (1993). Cf. também Zuidervart (1991) e Jimenez (1977).

¹⁷ Como aponta Buck-Morss (1977), este é um imperativo de Adorno: julgar o passado a partir de constelações do presente, pois o presente muda o passado.

¹⁸ Este é o argumento central do livro de Bloom (1994).

Spectros de Marx, de Jacques Derrida. E o século XXI por certo configurará seu próprio Shakespeare, vendo nele a resposta para perguntas próprias. E no entanto todos os séculos leram o mesmo texto. Seja então do ponto de vista da criação literária, seja do âmbito da crítica, que hoje mais do que nunca estão interligados, Shakespeare apresenta-se como uma permanência na história das letras no Ocidente.

Textos que geram tanto sentido transcendem a oposição entre sagrado e secular. Isso pode ser verificado no horizonte de relacionamentos possíveis com os textos. Em um extremo existem aqueles que são meramente informativos, e dos quais tiramos elementos para nosso uso: uma receita culinária, uma bula de remédio. No outro extremo há aqueles textos que parecem descrever nossa vida, e mais do que isto, que parecem prever nossa existência futura e sobre ela emitir julgamentos. Em uma palavra, são textos que vivemos. Para muitos a Bíblia tem esta função, de servir como medida para a vida quotidiana.¹⁹ O mesmo acontece com Shakespeare. Estamos continuamente vivendo enredos, personagens, traumas e dilemas que permeiam sua obra. Isso se deve, tanto ao caráter fundador da Renascença, quanto ao potencial instaurador de sentido que a literatura e a crítica acharam em Shakespeare no decorrer dos séculos.

É claro, um suposto interlocutor teria todo o direito de indagar: “Shakespeare foi apresentado como estando dentro do tempo e fora do tempo, representante de sua época e de todas desde então, como é possível que isto ocorra? Não é um absurdo? Não haveria uma forma de sintetizar esta contradição?” Sinceramente falando não vejo síntese possível. Mais interessante do que conciliar as duas posições é investigar a tensão entre elas. É apenas devido a esta tensão, apenas ao fato de que as obras fortes da literatura estão dentro e fora do tempo, que se move a produção literária como um todo, a crítica incluída. Na realidade não me acanho em usar o conceito teológico de redenção (a *Erlösung* de Adorno²⁰) para qualificar o dia em que o sentido histórico de uma obra se confunde com a história de suas leituras, quando a especificidade do momento seja explicada pela universalidade da

¹⁹ Se textos fortes, pelo sentido que instauram, merecem ser lidos como sagrados, o oposto também deve ser feito e a Bíblia erigida a monumento literário.

²⁰ É interessante comparar este sentido da palavra com aquele utilizado por Adorno (1992, p. 215): “A filosofia, segundo a única maneira pela qual ela ainda pode ser assumida responsabilmente em face do desespero, seria a tentativa de considerar todas as coisas do ponto de vista da redenção.” Etc.

produção de sentido. Até que isto ocorra só nos cabe vivenciar da forma mais intensa possível esta disjunção que nos constitui.

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Minima moralia*. Trad. Luiz Eduardo Bicca e Guido de Almeida. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *Aesthetic Theory*. Trad. Robert Hullot-Kentor. Minneapolis: Univ. Minnesota Press, 1997.
- BARBER, C. L. *Shakespeare's Festive Comedy*. Princeton: P.U.P., 1959.
- BELSEY, Catherine. *A prática crítica*. Lisboa: Edições 70, s. d.
- BLOOM, Harold. *The Anxiety of Influence*. 2. ed. Oxford Univ. Print, 1997.
- _____. *The Western Canon*. Nova York: Harcourt Brace, 1994.
- BRADLEY, A. C. *Shakespearean Tragedy*. Londres: Macmillan, 1961.
- BROWN, J. R. *Shakespeare and his Comedies*. Londres: Methuen, 1957.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of Negative Dialectics*. Sussex: Haverster Press, 1977.
- DETIENNE, M. *Les Maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*. Paris: Maspero, 1967.
- DRAKAKIS, John. (Org.) *Alternative Shakespeares*. Londres: Routledge, 1985.
- GREENE, Thomas M. Poetry as Invocation. *New Literary History*, v. 24, 1993.
- HARVEY, David. *The Condition of Postmodernity*. Oxford: Blackwell, 1990.
- JIMENEZ, Marc. *Para ler Adorno*. Trad. Roberto Ventura. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1977.
- KNIGHTS, L. C. *Some Shakespearean Themes*. Londres: Chatto & Windus, 1959.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958.
- MENKE, Christoph. *La Souveraineté de l'art: l'expérience esthétique après Adorno & Derrida*. Trad. Pierre Rusch. Paris: Armand Collin, 1993.
- NOVY, M. *Love's Argument: Gender Relations in Shakespeare*. Chapel Hill: The Univ. of North Carolina Press, 1984.
- PARKER, Patricia, HARTMAN, Geoffrey. (Org.) *Shakespeare and the Question of Theory*. Nova York: Routledge, 1991.
- RECANATI, François. *La Transparence et l'énonciation*. Paris: Seuil, 1979.
- ZUIDERVAART, Lambert. *Adorno's Aesthetic Theory*. Cambridge: MIT Press, 1991.