UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

RODRIGO LOBO DAMASCENO

**Situação do autor na poesia moderna:
Fernando Pessoa e Ezra Pound**

(Versão corrigida)

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

**Situação do autor na poesia moderna:
Fernando Pessoa e Ezra Pound**

(Versão corrigida)

Rodrigo Lobo Damasceno

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-Graduação em Literatura
Portuguesa da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para a
obtenção do título de Mestre em
Letras.

Orientador: Prof. Dr. Caio Márcio Poletti Lui Gagliardi

De acordo,_____.

São Paulo
2015

Para os meus pais.

E para Clarisse, é claro.

Agradeço ao professor, orientador e amigo Caio Gagliardi por sua orientação atenta e respeitosa, e pelos bons momentos de conversa; aos companheiros que fiz em São Paulo e que fazem São Paulo: Flávio, Tiago, Dirceu, Calixto, Sofia, Nathalia, Mario, Renan, Rodnei, Reuben, Victor, Andrea, Tazio, Juliana, Carol; a Mariana, tradutora que não trai; aos companheiros que seguem fazendo a Feira: Dolores, Eder, Rodrigo, Lisia, Tâmara, Mariana, Rafael, Italo, Davi, Daniel; a Muca, que faz Feira e São Paulo, e bem; aos meus avós Davina e Milton; a minha irmã, Lilian; aos meus tios, todos eles; aos meus primos, todos eles – e Júlia; a Safira; aos professores Jorge de Almeida e Mauricio Santana pelas leituras e comentários feitos no exame de qualificação; aos membros da banca de defesa, Fábio de Souza Andrade e Dirceu Villa, pelo envolvimento com o meu texto e pelos comentários generosos e instigantes; aos funcionários da Biblioteca Florestan Fernandes, onde quase morei, e do Restaurante Central da USP, pelos bons molhos; a Larissa, Marco, Gloria e ao pessoal mais chegado das pensões; a CAPES, pela bolsa concedida entre 2012 e 2014.

Agradeço aos meus pais, Alda Rita e José Milton, pelo apoio realmente incondicional.

Agradeço a Clarisse, por fazer tudo soar feito um bom poema de e.e. cummings ou uma boa canção de Bob Dylan ou uma boa tarde clara e quente na Bahia.

Resumo

Esta dissertação propõe um estudo comparativo das obras críticas e poéticas de Fernando Pessoa e Ezra Pound, partindo da hipótese central de que a leitura conjunta dos seus textos proporciona um ângulo privilegiado de análise, tanto de seus procedimentos específicos quanto de alguns dos aspectos axiais da poesia moderna e das tensões que os constituem. Focaliza, para tanto, as estratégias formais que os poetas utilizam na busca por uma espécie de despersonalização poética (seja na escrita de poesia, seja em sua leitura e em sua crítica): os fenômenos da heteronímia e da *persona*. Como eixo organizador dessa leitura, encontra-se a relação dos dois autores com a tradição literária entendida como arquivo de escritos que caberia ao poeta contemporâneo (moderno e antimoderno) conservar e renovar, o que os faz assumir uma postura contrária à das manifestações mais severas das vanguardas, sobretudo do Futurismo italiano, com as quais polemizam. A tradição, supostamente morta pelos decretos vanguardistas, deve então reviver e retornar nas obras de Pessoa e de Pound – que encontram na *crítica*, na *experiência da voz* (da multiplicidade de vozes que funda e conforma a poesia) e na *tradução* os meios próprios para esse retorno. Os ideais de uma despersonalização poética, cristalizados nos expedientes da *persona* e da heteronímia (mas postas em movimento também em suas traduções e páginas críticas), são lidos aqui, portanto, como passos em busca da conservação e da renovação das vozes que vêm da tradição. Situados num período de extremismos estéticos (nos quais eles também incorrem constantemente), Pessoa e Pound são lidos nessa dissertação como marcos em que a modernidade poética se realiza e ao mesmo tempo se trai, balizas em que o novo e o antigo têm suas definições borradas e em que a modernidade se define por meio de suas próprias indefinições e contradições.

Palavras-chave: Fernando Pessoa, Ezra Pound, Poesia Moderna, Crítica Literária, Tradição, Tradução, Voz.

Abstract

This dissertation proposes a comparative study of critical and poetic works by Fernando Pessoa and Ezra Pound, based on the central hypothesis that the joined reading of their texts enables a privileged angle of analysis with respect to their specific procedures as well as to the axial aspect of modern poetry and its constituting tensions. As such, the present study focuses on the formal strategies utilized by the poets in their quest for poetic depersonalization (whether in their writing of poetry, or in their reading and critique): the phenomena of heteronymia and of *persona*. The organizing axis of this reading is framed within the relation of both authors to literary tradition understood as an archive of writings that is bestowed upon the contemporary (modern and anti-modern) poet for conservation and renovation, forcing them to assume a negative position towards the more severe vanguard manifestations, namely towards Italian Futurism. Tradition, supposedly dead at the hands of vanguard decrees, must therefore relive and return in the works of Pessoa and Pound – who find in *criticism*, in the *experience of the voice* (of the multiplicity of voices that founds and conforms poetry) and in *translation* the means by which it can return. The ideals of a poetic depersonalization, crystallized in the expedients of the *persona* and heteronymia (but set in movement also through translation and critical pages) are hence understood as crucial steps in the search for conservation and renovation of the voices that come from tradition. Situated in a period of aesthetic extremisms (from which they are never far themselves), Pessoa and Pound are read as milestones in which poetic modernity is effected at the same time as it is betrayed, where the new and the old have their definitions blurred, bringing about a definition of modernity that is composed by its very own indefiniteness and contradictions.

Keywords: Fernando Pessoa, Ezra Pound, Modern Poetry, Literary Criticism, Tradition, Translation, Voice.

Sumário

Introdução	9
I. Na retaguarda da vanguarda	12
1. Ezra Pound: luto e luta	12
2. Fernando Pessoa: luto e luta	20
3. A composição do futuro	29
4. O poeta em sua biblioteca	34
II. Poetas-críticos	40
1. O objeto da crítica: o poeta ou o poema?	40
2. A forma da crítica: crítica ou arte?	49
3. Eleição e recusa: alguns critérios	57
4. Categorias compartilhadas e o ideal de síntese	64
III. Vozes em volta	69
1. Aproximar as vozes	69
2. As vozes de Pound	75
3. As vozes de Pessoa	88
IV. Traduzir-se em tradição	102
1. Uma musa para a tradução	102
2. Traduzindo Pound	112
3. Pessoa traduzindo	124
V. Anexos	138
1. Anexo I: “‘Cantico del sole’, de Ezra Pound: passagem da poesia à ética	138
2. Anexo II: Fernando Pessoa: tradutor discreto	147
VI. Referências	166

Introdução

Em outra língua que não a portuguesa de Fernando Pessoa ou a inglesa de Ezra Pound, em outra época que não aquela dos anos heroicos das primeiras movimentações modernistas na qual Pessoa e Pound surgem para a poesia e para os seus primeiros leitores, está Alejandra Pizarnik, autora argentina – que, em 23 de novembro de 1969, escreve em castelhano:

*(...) En realidad no escribo: abro brecha
para que hasta mí llegue, al crepúsculo, el mensaje de un muerto.*
(PIZARNIK, 2001, p. 361).

“La noche, el poema”, obra na qual estão esses versos, é uma reflexão sobre a busca (ou a fuga) de uma voz e de uma identidade através da poesia – e do seu inevitável contato com a perda e a morte. Inicia-se quase euforicamente numa afirmação longa: “*Alguien ha encontrado su verdadera voz (...)*” (Idem, ibidem) – mas essa é apenas metade dela, que continua: “*(...) y la prueba en el mediodía/ de los muertos*” (Idem, ibidem). Mais adiante, diz: “*Nada más intenso que/ el terror de perder la identidad*” (Idem, ibidem). Ainda que em língua e época distantes, os versos de Pizarnik servem aqui como cifra de um modo de pensar e de fazer poesia que Pessoa e Pound praticam ou, no mínimo, encenam em suas obras – e que serve de norte a essa pesquisa.

Dizer que tal poeta *escreve* poesia de determinada forma é, antes, dizer que a sua poesia *pode* ser *lida* de determinada forma. Assim, o que se propõe nessa dissertação é uma leitura através da qual as poéticas de Pessoa e de Pound podem ser encaradas, e fruídas, em conjunto. Lê-las em conjunto é também um modo de situá-las em seu tempo, que é aquele de um modernismo não muito bem resolvido com a sua faceta vanguardista e iconoclasta, negadora feroz da tradição. O ponto de partida dessa leitura é, justamente, a relação dos dois poetas com aquilo que as vanguardas consideravam um cadáver: com o atestado de óbito da *tradição* em suas mãos, Pessoa e Pound passam a dialogar com o morto, a procurar outra vez a sua voz – e não apenas para ouvi-la, mas sobretudo para dizê-la. Em síntese: tentam abrir brechas, fissuras, para que até eles cheguem as mensagens de um morto.

Essa relação entre *luto* e interesse ou *amor pelo morto* é o que define certas figuras situadas na *retaguarda da vanguarda*, sobretudo a do *antimoderno*, no termo de Antoine Compagnon (inspirado por Roland Barthes) utilizado no primeiro capítulo da dissertação para ilustrar as posturas de Pessoa e de Pound. Nesse contexto, as análises propostas (de poemas e de reflexões críticas e teóricas dos dois autores) procuram discernir os momentos em que a paixão, o amor ou o afeto pelo morto se evidenciam, sobretudo em suas polêmicas com os futuristas e em suas recorrentes imagens do poeta em sua biblioteca, agindo como um arqueólogo ou um filólogo, empenhado numa conservação amorosa (que não necessariamente denota conservadorismo), ainda que aquilo que se conserva seja um cadáver. Mas é preciso repetir: eles não desejam apenas ouvir a tradição, mas ressoá-la, para isso tornando-se, eles mesmos, vetores para a sua fala – posição que implica um elevado grau de despersonalização ou de relativização da identidade do poeta, posta em prática por Pound através do expediente das *personae* e ilustrada e potencializada por Pessoa em sua experiência heteronímica.

Esse trabalho de despersonalização, que é definidor das duas poéticas estudadas, tem como consequência comum, em ambas, uma infinidade de polêmicas e de ataques a determinado modo de ler que, na visão de Pessoa e Pound, marcava a crítica literária da época, devedora de procedimentos e vícios do século XIX. No segundo capítulo, são analisados tanto os ataques a uma certa crítica afeita à ideia de autoria como organizadora da obra (e das suas interpretações possíveis) quanto as propostas dos dois poetas para a sua superação – e que, no fim das contas, consistiria sobretudo numa acumulação de funções: o crítico será poeta, o poeta será crítico – pois só o poeta estaria ciente da quantidade de *vozes* alheias que estão em jogo em determinado poema.

O tema da voz, que perpassa toda a dissertação, é encarado mais detidamente no terceiro capítulo, no qual é apresentada uma reflexão sobre essa posição medial do poeta, entre a tradição que ainda pode falar e a contemporaneidade que deve escutar. Por meio da análise de determinados poemas, parece possível discernir como Pessoa e Pound partem de uma interpretação platônica da figura do poeta (como *mensageiro* dos deuses) para, em seguida, operarem uma laicização que substitui os deuses (ou a Musa) enquanto fonte da mensagem e da voz pelos poetas mortos, pela tradição. Nesse processo,

expedientes como a citação (uma “musa leiga”, como afirma Compagnon [2007, p. 79]), a ironia e a tradução se tornam fundamentais para a evocação – são elas as brechas por meio das quais as mensagens do morto podem chegar.

Comum aos dois poetas, o trabalho da tradução (tanto em suas manifestações reflexivas e teóricas quanto em sua realização prática) parece ser o campo ideal para a observação de uma espécie de síntese que os temas da tradição (no que ela tem de morta e de amada), da crítica e da voz sofrem ao longo das obras de Pessoa e de Pound. Trata-se, a bem dizer, do método mais direto para abrir uma brecha de onde venha a mensagem (ou simplesmente a voz) de um morto – não por acaso, ao comentar as suas traduções de Propércio, Pound diz que o seu interesse, naquele trabalho, era trazer um homem morto de volta à vida (POUND apud XIE, 2001, p. 208). É este o tema do quarto capítulo, que busca ler Ezra Pound traduzindo e *sendo traduzido* e Fernando Pessoa traduzindo e *fingindo* que traduz, e descortinar as implicações desses processos para uma reflexão acerca das ideias de obra original, bem como de autoria – pois para Pessoa e Pound, a figura do tradutor parece se confundir com a do autor, movimento cuja consequência foi sintetizada por Octavio Paz ao dizer que através dele se caminha para a “(...) *desaparición del autor*” (PAZ, 1974, p. 107).

Analisar como Pessoa e Pound pensaram a tradução e como traduziram e foram traduzidos é um dos modos mais intensos e diretos de entrar em contato com a problemática da despersonalização do poeta moderno – consciente disso, talvez seja este o motivo pelo qual Augusto de Campos tenha se utilizado da terminologia dos dois autores para definir a sua relação com a tarefa tradutória: “Tradução para mim é *persona*. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor” (CAMPOS, 1988, p. 7).

Na retaguarda da vanguarda

“É no seio dessa condição comum que o presente se torna o lugar de um saber: sem curiosidade verdadeira nem paixão pelo atual nenhuma memória do passado pode ser viva; inversamente, a percepção do presente se atenua e se empobrece quando se apaga em nós essa presença, muda mas insistente, do passado.”

Paul Zumthor, *A imaginação crítica*.

1 – Ezra Pound: luto e luta.

Num dos seus ensaios sobre as relações ambíguas entre a modernidade e a literatura moderna, reunidos no volume *Os antimodernos*, o crítico Antoine Compagnon resgata uma curiosa declaração de Roland Barthes, datada de 1971, na qual o teórico francês assume e explica a sua singular posição no debate em torno do modernismo e da vanguarda. Barthes, relembra Compagnon, dizia situar-se “na retaguarda da vanguarda” (BARTHES apud COMPAGNON, 2011, p. 18). E logo esclarecia: “[...] ser da vanguarda é saber o que está morto; ser da retaguarda é ainda amá-lo” (Idem, ibidem)¹. Segundo Compagnon, esta posição de retaguarda em relação à vanguarda define “o antimoderno como moderno, incluído no movimento da história, mas incapaz de concluir seu luto pelo passado” (COMPAGNON, 2011, p. 18)².

¹ “C’est pourquoi je pourrais dire que ma propre proposition historique (il faut toujours s’interroger là-dessus) est d’être à l’arrière-garde de l’avant-garde: être d’avant-garde, c’est savoir ce qui est mort; être d’arrière-garde, c’est l’aimer encore (...)” (BARTHES, 2002, p. 1038).

² No seu livro *O momento futurista*, a crítica norte-americana Marjorie Perloff refere-se à mesma declaração, embora não cite o mesmo trecho e afirme, equivocadamente, que a entrevista data de 1975: “‘J’aime le romanesque’, observou Roland Barthes numa entrevista em 1975, ‘mais je sais que le Roman est mort’ (PERLOFF, 1993, p. 20). A interpretação de Perloff é muito distinta e, em certa medida, oposta à de Compagnon, já que ela observa, nesta declaração, “a nossa própria ânsia pós-

O antimoderno, cabe esclarecer, é o moderno que enfrenta e confronta a modernidade, aquele que resiste a ela: ele desconfia do seu discurso e, portanto, tampouco pode confiar plenamente no que a vanguarda promete ou pretende anunciar. Na definição do próprio Compagnon, os antimodernos são aqueles “modernos melindrados pelos Tempos modernos, pelo modernismo ou pela modernidade, ou os modernos que o foram a contragosto, modernos atormentados ou modernos intempestivos” (Idem, p. 11).

A declaração de Barthes parece se ajustar perfeitamente ao pensamento de Compagnon porque dela se depreende que a posição de retaguarda não abdica da posição de vanguarda, antes propondo uma nova relação entre as duas. Não é, portanto, um posicionamento meramente reacionário ou antivanguardista, mas uma tentativa de ampliar as possibilidades de movimentação dentro de certos programas estreitos, contudo válidos, como costumam ser os programas das vanguardas – posicionamento, portanto, que segue “incluído no movimento da história” (Idem, ibidem) ao mesmo tempo em que provoca uma perturbação neste movimento, opondo-lhe certa resistência.

Interessa também a referência feita por Compagnon ao *luto* que não pode se completar, à impossibilidade de uma superação da perda – que, curiosamente, convive com a consciência plena dessa perda. Esse luto, naturalmente, deve ser pensado em relação àquilo que a modernidade, sob o signo das vanguardas, acreditava estar morto – em relação, portanto, ao passado e à tradição artística e literária.

moderna de romper com as categorias centralizadas e hierarquizadas do passado que faz o momento futurista parecer tão atraente” (Idem, ibidem). Esta divergência será importante na análise das relações entre os antimodernos e o futurismo, a ser feita mais adiante neste capítulo.

A certa altura, Compagnon indica, sem muitas explicações e sem demora (pois seu interesse se concentra exclusivamente em determinados autores franceses), a presença de Ezra Pound nessa antimodernidade que é, ela mesma, uma tradição e uma exacerbação da modernidade à qual julga resistir. Trata-se de uma filiação justa, e que pode inclusive ser exemplificada nos termos propostos tanto por Compagnon quanto por Barthes, sejam eles *luto*, *amor* e *morte* ou *vanguarda* e *retaguarda*.

Em sua produção crítica, Ezra Pound não hesitou em assumir a postura vanguardista e, a partir dela, assinar e espalhar inúmeros *atestados de óbito* ou *mandados de despejo*. Foi assim, por exemplo, que tratou autores como Milton e Virgílio, figuras que julgava superadas e, em certos aspectos, nocivas – apesar da posição de centralidade que ocupam na formação dos cânones europeus. Por outro lado, no entanto, o seu trabalho de crítico e teórico tornou-se conhecido, sobretudo, pelos resgates e pelas revisões, por seguidas tentativas de revitalizar autores esquecidos e sepultados. Foi com atuações deste tipo, por exemplo, que repôs em circulação a poesia provençal e o autor latino Propércio, que traduziu e do qual se apropriou. Sobre este último, aliás, é bastante significativo que, diante das acusações de má tradução e de incompreensão do texto original, Pound tenha declarado que, ao traduzi-lo, mais do que ser fiel e literal, a sua intenção fora a de trazer “*a dead man to life*” (POUND apud XIE, 2001, p. 208) – e aqui é importante estar atento ao fato de que a morte é reconhecida (o homem de fato está morto), mas não exatamente aceita ou superada (o homem pode e em certa medida deve ser trazido de volta à vida). A metáfora da tradução como um processo que traz o morto de volta à vida foi notada por Hugh Kenner também no “Canto I”, no qual, diz o crítico, “*Odysseus goes down to where the world's whole past lives, and that the*

sade may speak, brings them blood: a neat metaphor for translation (...)” (KENNER, 1991, p. 360)³. Portanto, esse luto não se completa porque talvez nem seja necessário superá-lo – e não porque a morte possa ser evitada, mas porque ela não é o bastante para impedir o convívio entre o que está morto e o que segue vivo. “*What thou lovest well remains/ the rest is dross/ What thou lov’st well shall not be reft from thee/ What thou lov’st well is thy true heritage*” (POUND, 1996, pp. 540-541)⁴, escreve Pound no seu “Canto LXXXI” – agora relacionando a permanência, a sobrevida, àquilo que se *ama*. Então a resistência – a *luta* – poundiana que permite o já referido convívio entre o morto e vivo (o que não implica a superação ou a negação do luto, mas justamente a vivência e a convivência dentro dele) é encarada, portanto, sobretudo como uma luta *amorosa*, assim como propunha Roland Barthes.

Mas, curiosamente, é na história e na tradição portuguesa que Pound encontra a imagem definitiva dessa espécie particular de relação entre o passado e o presente, entre o que vive e o que morre – e da importância do amor e do afeto nessa relação. No seu “Canto XXX”, o poeta norte-americano retoma o caso do amor entre Pedro e Inês, que conheceu através de Camões, e escreve:

*Time is the evil. Evil.
A day, and a day
Walked the young Pedro baffled,
a day and a day
After Ignez was murdered.
Came the Lords in Lisboa
a day, and a day
In homage. Seated there
dead eyes,
Dead hair under the crown,*

³ O tema da tradução será aprofundado no quarto capítulo da dissertação.

⁴ “O que amas de verdade permanece,/ o resto é escória/ O que amas de verdade não te será arrancado/ O que amas de verdade é tua herança verdadeira” (POUND, 1983, p. 202) é como traduzem, em conjunto, Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos.

The King still young there beside her (POUND, 1996, pp.147-148)⁵.

O rei, neste sentido, é como Barthes (e é como Pound, logo se vê): sabe o que está morto, a rainha, mas ainda assim a ama – em termos freudianos, a libido que liga o rei à rainha morta não se retira, apesar da morte. E essa relação entre luto e amor, que em Compagnon e Barthes é programaticamente proposta e que em Pound se manifesta imagetivamente, seja em sua poesia ou em seu trabalho teórico, foi sistematizada por Freud nos seguintes termos:

Então, em que consiste o trabalho realizado pelo luto? Creio que não é forçado descrevê-lo da seguinte maneira: *a prova de realidade mostrou que o objeto amado já não existe mais e agora exige que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto*. Contra isso se levanta uma compreensível oposição; *em geral se observa que o homem não abandona de bom grado uma posição da libido*, nem mesmo quando um substituto já se lhe acena (FREUD, 2011, p. 49, grifo meu).

Daí não surpreender o fato de que William Harmon anote, sobre este “Canto XXX”, justamente que *“The presence of this royal corpse is a reminder of Pound’s mingling of past and present, living and dead, in a parable (or travesty) of resurrection that indicates the powers of art and love against mortality”* (HARMON, 1977, pp. 116-117, grifos meus). E essa espécie de *mistura* ou *confluência* entre passado e presente à qual Harmon faz referência é, muito provavelmente, o

⁵ Estes versos, traduzidos por Jorge de Sena, tornaram-se: “O tempo é o mal. Mal./ Um dia e mais dia/ Andava aflito o jovem Pedro,/ um dia e mais dia/ depois que Inês foi assassinada./ Vieram os grandes Senhores a Lisboa/ um dia e mais dia/ Prestar homenagem. Sentada lá/ olhos mortos,/ Morto cabelo por debaixo da coroa,/ O Rei ainda jovem lá ao lado dela” (SENA, 2012, online). Décio, Augusto e Haroldo, que também verteram este *canto* para o português, compuseram os versos: “O tempo é o mal. O mal./ Um dia, e um dia/ Atônito caminha o infante Pedro/ um dia e um dia/ Depois que Inês foi morta,/ E vêm os nobres de Lisboa/ um dia, e um dia/ Em homenagem. Sentada ali/ olhos mortos,/ Cabelo morto sob a coroa,/ O Rei ainda jovem a seu lado” (POUND, 1983, p. 189).

fundamento central da teoria literária poundiana, sobretudo no que diz respeito à sua reflexão acerca da tradição⁶:

"All ages are contemporaneous. It is B.C., let us say, in Morocco. The Middle Ages are in Russia. The future stirs already in the minds of the few. This is especially true of literature, where the real time is independent of the apparent (...)" (POUND, 1952, p. 8),

escreveu em *The spirit of romance*. E este fundamento, como se sabe, define-se numa imagem, a do *vortex*, ponto dinâmico para o qual se precipitam todas as ideias, toda a energia, todos os tempos⁷.

No primeiro número da revista *Blast*, meio de divulgação das ideias e das produções vorticistas editado em 1914, Pound afirma: "*All experience rushes into this vortex. All the energized past, all the past that is living and worthy to live*" (POUND, 1914, p. 153, grifo meu). Duas conclusões a partir deste trecho: há um passado que não vale a pena ser revivido, com o qual se deve romper – e ao qual Pound se volta com iconoclastia e violência (feito um vanguardista); há, no entanto, um passado que deve retornar, e cujo retorno deve ser feito por meio de uma *reinvenção*, de uma crítica e de uma seleção de aspectos e de traços cuja validade para o presente possa ser comprovada pelos poetas contemporâneos – e ao qual Pound se volta com interesse e instintos de preservação (feito um antivanguardista). A evidência de que determinado passado ou determinada tradição deve viver só pode surgir a partir do momento em que esse passado é

⁶ Deve-se ressaltar, ainda, que com a sua interpretação, Harmon acrescenta, como uma outra força e um outro meio possível de resistência à morte e ao luto, a *arte* – além de também reconhecer a importância e a potência do *amor* neste trabalho.

⁷ Na sequência desse trecho inicial de *The Spirit of Romance*, Pound utiliza a sua ideia de convivência entre passado e presente para criticar o presente, condenando-o ao passado (em seu mau sentido, o passado que não deve ser mantido), pois na literatura "*(...) many dead men are our grandchildren's contemporaries, while many of our contemporaries have been already gathered into Abraham's bosom, or some more fitting receptacle*" (POUND, 1952, p. 8). Essa posição crítica em relação ao presente é constante em sua obra – e não custa lembrar que para Freud, ao contrário do que ocorre na melancolia, quando o próprio ego é rebaixado, "No luto é o mundo que se tornou pobre e vazio" (FREUD, 2011, p. 53).

posto em contato e em *relação* com o presente. O passado retorna na medida em que *serve* – e ele servirá na medida em que *conserva* sua *vitalidade* e sua *novidade*.

Pound procura se explicar por meio de um exemplo:

um homem que sinta o divórcio entre sua arte e a vida pode naturalmente tentar ressuscitar uma moda esquecida se encontrar nessa moda um estímulo qualquer, ou se julgar ver nela algum elemento que falte à arte contemporânea e que seja capaz de tornar a unir essa arte a seu sustentáculo, a vida (POUND, 1976, p. 19).

Tudo isto, toda essa relação idiossincrática entre modernidade e tradição que Pound procura ilustrar, pode ser pensado nos termos propostos pelo filósofo francês Jacques Rancière, que faz a seguinte interpretação:

Aqueles que exaltam ou denunciam a ‘tradição do novo’ de fato esquecem que esta tem por exato complemento a ‘novidade da tradição’. O regime estético das artes não começou com decisões de ruptura artística. Começou com as decisões de reinterpretação daquilo que a arte fez ou daquilo que a fez ser arte (...). *O regime estético das artes é antes de tudo um novo regime da relação com o antigo* (RANCIÈRE, 2009, p. 36, grifo meu).

Na sua leitura da modernidade poética, realizada ainda antes desta de Rancière, o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz já observara e indicara algo muito semelhante, problematizando a simplicidade com que se costuma ler a sua ideia de “tradição da ruptura”:

Lo viejo de milenios también puede acceder a la modernidad: basta con que se presente como una negación de la tradición y que nos proponga otra. Ungido por los mismos poderes polémicos que lo nuevo, lo antiquísimo no es un pasado: es un comienzo. La pasión contradictoria lo resucita, lo anima y lo convierte en nuestro contemporáneo (PAZ, 1974, p. 19).

E logo em seguida, a título de exemplo, Paz refere-se à postura de Ezra Pound diante da poesia chinesa antiga. Não por acaso, é na tradição chinesa que Pound encontra o seu célebre *slogan* “*MAKE IT NEW!*”, comumente grafado com enfáticas letras maiúsculas e com um ponto de exclamação. Compreender essa palavra de ordem criada por Pound como um mero imperativo para a criação de algo novo ou

de alguma novidade é certamente um equívoco. O crítico e professor norte-americano Langdon Hammer, por exemplo, anota que

(...) it's important to hear that injunction, to 'make it new', as a specifically historical mission to revive and transmit the past in a living way. The phrase itself, 'make it new', was translated from the ancient Chinese and is itself in that sense an instance of what it describes. Pound's conception of the poet is as one who brings the impulse, as he calls it, forward, across time (HAMMER, 2012, online, grifo meu)⁸,

indicando, portanto, que “*make it new*” não é apenas criar algo novo, mas sobretudo renovar algo antigo, e neste perceber o que segue novo. Daí, portanto, ser passível de críticas uma atenção excessiva à ideia de ruptura – críticas feitas tanto por Jacques Rancière quanto por Leyla Perrone-Moisés, que observa com exatidão: “(...) a novidade, para os escritores-críticos, não representa uma ruptura com a tradição, na medida em que, para eles, os ‘clássicos’ são os que permanecem novos” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 172).

Embora Octavio Paz refira-se à poesia chinesa, ele poderia também ilustrar o posicionamento de Pound indicando as relações do poeta norte-americano com Propércio ou com os trovadores da Provença. O autor mexicano, ao tratar dessa irrupção do passado em meio à modernidade, utiliza ainda termos como “ressurreição”, que se situa dentro do espectro com o qual trabalham Roland Barthes e Ezra Pound, que se referem à morte e ao retorno ou à permanência dos mortos entre os vivos.

O texto de Paz, que trabalha o tempo inteiro com as contradições entre modernidade, vanguarda e antimodernidade (muitas vezes mimetizando-as e introduzindo-as na sua própria escrita), dá uma excelente medida das relações conflituosas entre artistas e escolas artísticas no início do século XX: adesões,

⁸ Sobre a origem chinesa do termo, Cf. CONFUCIUS. *The Great Digest, The Unwobbling Pivot, The Analects. Translation and commentary by Ezra Pound*. New York: New Directions Book, 1969, p. 36.

rupturas, mortes, renascimentos e sínteses parecem ser as marcas do período. O *vortex* poundiano pretende acolher todos esses traços – reservando-se, no entanto, o papel principal de sintetizador de tendências, de poéticas e de tempos. Só assim, pois, poderia reunir, a um só tempo e no mesmo espaço, a *ruptura* da vanguarda modernista e a *preservação* da tradição característica do modernismo antimoderno.

2 – Fernando Pessoa: luto e luta.

Jerónimo Pizarro afirma que “Pessoa não precisava de romper com a tradição; visava à síntese, não à ruptura” (PIZARRO, 2009, p. 141) e faz-se uma pergunta que logo em seguida ele mesmo responde:

Vanguardista? Modernista? Esta é a principal interrogação que suscita a poética sensacionista, que aceita certas ‘gestualidades’ futuristas, como aceita certos *topoi* decadentistas, mas que se aproxima mais do modernismo de Pound, Eliot e Joyce, entre outros, do que das denegações e rasuras vanguardistas (Idem, p. 142).

Se Compagnon já incluía Pound entre aqueles autores afeitos ao ideário e ao procedimento que ele classifica como antimoderno, Pizarro, ainda que obviamente não se utilize da terminologia do crítico francês, nota também em Pessoa essa afeição e essa afinidade.

Não se trata, naturalmente, de que Pessoa não tenha praticado denegações e rasuras (praticou-as, por exemplo, com os saudosistas), mas de que a sua ruptura não se deu num nível amplo o suficiente para se voltar contra a própria ideia ou instituição tradicional da arte: assim como a Pound, interessava-lhe uma revisão, uma outra ordenação e uma nova relação com o antigo, muito mais que a sua mera supressão programática.

A poesia de Pessoa, bem como a de Pound, está repleta de indicações de que o passar, o correr e o fluir do tempo estão relacionados com o que é mau, ou com o próprio Mal. A relação é semelhante àquela que aparece no “Canto XXX”, comentado mais acima. Por exemplo:

O véu das lágrimas não cega.
Vejo, a chorar,
O que essa música me entrega —
A mãe que eu tinha, o antigo lar,
A criança que fui.
O horror do tempo, porque flui,
O horror da vida, porque é só matar! (PESSOA, 1969, p. 718)

Este *horror* diante do tempo que segue, marcado apenas por uma indiferença frente àquilo que ele leva e destrói, foi a motivação para que Pessoa, no dizer de Finazzi-Agrò, tentasse alcançar e criar “(...) em última análise, uma paragem do tempo, uma suspensão – se bem que fictícia – do seu curso, quebrando a cadeia do ‘antes’ e do ‘depois’, delimitando (como magistralmente afirmou Eduardo Lourenço) um ‘espaço intrinsecamente paralisado’” (FINAZZI-AGRÒ, 1990, p. 257). Trata-se, portanto, de um luto que engendra, contra aquilo que ele significa (a perda), uma espécie particular de luta.

Paralelo a isso – ou, antes, em função disso – também aparece em Pessoa a figura do enlutado que resiste em aceitar a perda, cujo paradigma para Pound em seu canto é Pedro, aquele que ama e exhibe o cadáver de Inez. Pessoa, a bem da verdade, trabalha num tom menor e menos dramático. No seguinte poema, por exemplo, registra a morte de um amigo, mas não a sua perda:

Morreste. Veio a notícia
Ter com o meu ignoral-a.
Velho amigo! Sem pericia
Chorei sua sorte impropicia -
O único mal é choral-a.

Não sabe descrever o forte?
O sabio confia e faz.
Morreste? Falhou-te a sorte.

Não acredito na morte.
Até a vista, rapaz! (PESSOA, 2004, p. 44).

A afeição entre os amigos, neste caso, parece diminuir a força da morte – e do tempo que traz a morte. Ainda mais explícito em sua relação com as posturas de Barthes e de Pound, lê-se noutro poema: “Eu amo tudo o que foi,/ Tudo o que já não é” (PESSOA, 1969, p. 543). Nesse contexto, o artigo de Finazzi-Agrò citado acima importa ainda mais porque recorda e comenta certo trecho do *Livro do desassossego* que, ao modo do crítico francês e do poeta norte-americano (e como já estes poemas confirmam), diz também da relação de afeto ou de amor entre o passado morto e o artista vivo. Escreve Pessoa, em nome de Bernardo Soares, que

Como o presente é antiquíssimo, porque tudo, quando existiu, foi presente, eu tenho para as cousas, porque pertencem ao presente, *carinhos de antiquário*, e fúrias de colleccionador precedido para quem me tira os meus erros sobre as cousas plausíveis, e até verdadeiras, explicações científicas e baseadas. As várias posições que uma borboleta que vôa ocupa sucessivamente no espaço são aos meus olhos maravilhados varias cousas que ficam no espaço visivelmente (PESSOA apud FINAZZI-AGRÒ, 1990, p. 259, grifo meu)

A imagem do antiquário que, *carinhosa* ou *amorosamente*, trata dos objetos de um tempo ido é, talvez, a imagem ideal para a definição da postura de Pessoa frente à tradição – e, cabe dizer, serve também ao caso de Ezra Pound. Observe-se, afinal, que em Pessoa é o *carinho* – como, em Barthes (e em Pound), era o *amor* – que impede a completude do luto: a tarefa do antiquário – resgatar ou garantir a sobrevivência do antigo, ou a persistência do que está morto – é um trabalho que inevitavelmente envolve afeto e apego⁹.

⁹ Vale recordar, neste ponto, a observação de Leyla Perrone-Moisés sobre o caráter *afetuoso* de grande parte da poesia de Pessoa: “É preciso lembrar, agora, algo que não tem sido suficientemente dito: o Vácuo-Pessoa é pontualmente e constantemente *habitado de afetos*. Pessoa não é apenas o que pensa; o que nele pensa está sentindo. O que ocorre à sua leitura é que sua inteligência é tão espetacular, e seu sentimento tão discreto, que tendemos a superestimar a primeira e a subestimar o segundo. Além disso, para o discurso crítico, é muito mais fácil (consubstancial, diria) mover-se no terreno do pensamento do que no do sentimento” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 138, grifo meu). Nota-se, nesta mesma seção do capítulo “O Vácuo-Pessoa”, de *Aquém do eu, além do outro*, a relação

Se junto ao apego afetuoso entre o amigo vivo e o amigo falecido, visto no poema, pode-se situar, ainda, o carinho do antiquário, é também inevitável que se note, logo em seguida a esta última imagem do *Livro do desassossego*, a referência a um traço furioso – agora do colecionador – que diz muito da duplicidade característica do antimoderno, que é a um só tempo amoroso e furioso, conservador e destruidor, futurista e saudosista. Daí, afinal, a pertinência do termo cunhado por Leyla Perrone-Moisés (*Futurismo saudosista*) em sua análise dos envolvimento de Fernando Pessoa com as vanguardas heroicas daquele período: o artista que é, a um só tempo, futurista e saudosista é aquele que assume a vanguarda, mas dela desconfia.

O trabalho teórico e crítico de Pessoa, muito mais difuso e menos concentrado que o de Pound, não parece oferecer uma definição sucinta (ilustrada, por exemplo, por uma única imagem – como aquela do *vortex* poundiano) da sua interpretação e da sua visão da tradição e da relação desta com a contemporaneidade. O próprio Finazzi-Agrò, no entanto, propõe um resumo desta visão na ideia de *dinamização*, definindo-a em termos muito semelhantes àqueles propostos por Pound. Diz o crítico italiano que Pessoa buscava encenar um “(...) Tempo cheio de todos os tempos – dimensão completa e, por isso mesmo, fatalmente complexa, em que a imobilidade é o produto paradoxal duma *dinamização absoluta, o resultado da coexistência de todos os movimentos possíveis*” (FINAZZI-AGRÒ, 1990, p. 257, grifo meu).

intrínseca que Perrone-Moisés parece discernir entre este traço afetuoso do poeta e a sua relação justamente com o passado – neste caso, um passado de ordem pessoal: “Quantas vezes, em sua poesia, o vazio noturno revela-se como uma cortina, que discretamente se abre sobre uma luminosa infância, outro palco onde brilha ‘o azul da manhã’, onde se é feliz e *ninguém está morto?*” (Idem, ibidem, grifo meu) – o que revela, ainda, a interdependência entre o afeto e justamente o luto.

É verdade que Pessoa chegou a manifestar certa antipatia pelo vorticismo, visto por ele como uma corrente neorromântica e decadentista. O poeta português escreveu que “O dinamismo é uma corrente decadente, e o elogio e a apoteose da força, que o caracteriza, é apenas aquela ânsia de sensações fortes, aquele entusiasmo excessivo pela saúde que sempre distinguiu certas espécies de decadentes” (PESSOA, 1974, p. 302). No entanto, há que se relativizar essa crítica, já que o próprio Pessoa reconhece Walt Whitman como uma espécie de fundador e de origem das tais correntes dinamistas – e Walt Whitman, sabe-se, foi sempre uma das bases da poesia e das ideias estéticas de Pessoa, sobretudo no desenvolvimento da sua (de Álvaro de Campos) *estética não-aristotélica*, fundamentada justamente nas ideias de força e de dinamismo e apresentada sobretudo através de imagens e de referências vindas do campo energético. Esta interpretação do vorticismo, movimento que pouco ou nada tem de decadentista, denota também uma leitura tendenciosa de Pessoa, que não procura considerar as distinções entre esta escola anglo-americana e o futurismo italiano, distinções que ele mesmo, em suas produções, procurava acentuar¹⁰.

Situações dúbias e curiosas como essa servem para assinalar em Pessoa o seu traço de modernista contrariado com suas próprias diretrizes, intempestivo o suficiente para abandoná-las assim que fosse necessário ou lhe parecesse conveniente. A descrição, feita por Octavio Paz, da natureza das relações entre a poesia moderna e as revoluções políticas (“[...] *casi siempre iniciadas por una adhesión entusiasta seguida por un brusco rompimiento*” [PAZ, 1974, p. 10]) pode ser facilmente aplicada às relações entre os poetas e as escolas literárias e artísticas da modernidade. O envolvimento de Pound com o Imagismo e o de

¹⁰ A serem comentadas, em comparação, no terceiro ponto deste capítulo.

Pessoa com o Futurismo (ou com as ideias de dinamismo retiradas de Walt Whitman) são exemplos claros dessa adesão seguida de rompimento.

Partindo do fundamental trecho do *Livro do desassossego* já referido, Finazzi-Agrò intitula o seu breve artigo de “As ‘fúrias de colecionador’ – a invenção do tempo em Fernando Pessoa”. É também uma opção possível e frutífera tomar como norte e como título a figura anterior, aquela do antiquário carinhoso – figura que denota o trato demorado, crítico mas compreensivo e respeitoso, com a antiguidade. Finazzi-Agrò relaciona as duas figuras – colecionador furioso, antiquário carinhoso – ao trabalho do arqueólogo: “*Arqueologia* portanto (outro termo de cunho nietzscheano): regressão a um tempo censurado pela História” (FINAZZI-AGRÒ, 1990, p. 290). O mesmo termo é facilmente encontrado na fortuna crítica e interpretativa poundiana: Richard Sieburth, por exemplo, afirma que “(...) *The Spirit of Romance marks Pound’s first sustained archaeological excavation of the Tradition of the New*” (SIEBURTH, 2005, pp. 7-8).

Considerando, no entanto, que o trabalho do poeta é o trabalho da língua e da escrita, talvez não seja disparatado propor a substituição da figura do arqueólogo pela do filólogo – tal como ela é pensada, por exemplo, pelo filósofo italiano Giorgio Agamben, para quem “(...) até mesmo uma análise superficial do seu método poderia tranquilamente provar” (AGAMBEN, 2005, p. 164) que a vanguarda é “indubitavelmente uma forma de filologia” (Idem, ibidem); pois esta “não se dirige jamais ao futuro, mas é um esforço extremo para encontrar uma relação com o passado” (Idem, p. 163)¹¹. E trata-se, afinal, de um esforço que demanda interesse e afetividade, algum nível de paixão¹².

¹¹ Antoine Berman, ao comentar a postura de Pound diante da história da tradução, da poesia e da crítica literária, escreve que “Toda modernidade institui não um olhar passadista, mas um movimento de retrospectão que é uma compreensão de si. Assim, o poeta-crítico-tradutor Pound

Essa busca por uma relação com o passado, tão evidente no propósito poundiano de “*make it new*”, é sintetizada por Pessoa na sua (de Ricardo Reis) conclusão de que “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta qualquer coisa por onde se note que existiu Homero” (PESSOA, 1974, p. 147), encontrando, para isso, a seguinte justificativa: “A novidade, em si mesma, nada significa, se não houver nela uma relação com o que a precedeu. Nem, propriamente, há novidade sem que haja essa relação” (Idem, *ibidem*) – com a qual dá, inclusive, um passo de considerável ousadia conceitual ao afirmar que mesmo a *novidade*, para ser admitida como tal, deve colocar-se numa relação com o passado: afinal, é somente em face dele que se pode constituir enquanto novidade.

Nessa breve assertiva, Pessoa flerta com determinada visão de texto que já implica uma considerável matização da noção de autoria – afinal, pode-se dizer que, a partir daqui, todos os textos *devem* ter dois autores, sendo Homero um deles. A poeta norte-americana Rosemarie Waldrop afirmaria algo semelhante muito tempo depois: “A página em branco não está em branco. As palavras são sempre de segunda-mão, diz Dominique Noguez. *Nenhum texto tem apenas um autor*. Quer estejamos conscientes disso ou não, estamos sempre escrevendo sobre um palimpsesto” (WALDROP, 2011, p. 115, grifo meu). E encontrar ou mesmo

meditava simultaneamente sobre a história da poesia, da crítica e da tradução” (BERMAN, 2002, p. 12).

¹² Edward Said observa, utilizando-se do exemplo de Goethe, a mesma relação de dependência entre filologia e paixão: “(...) ela se exemplifica admiravelmente no interesse de Goethe pelo islã em geral e por Hafiz em particular, uma *paixão* devoradora que o levou à composição do *Divã ocidental-oriental* e que direcionou suas ideias posteriores sobre *Weltliteratur* (...)” (SAID, 2007, pp. 20-21, grifo meu).

compor este palimpsesto é, para utilizar o termo de Agamben, um trabalho de filologia¹³.

Escreve Auerbach que a filologia surge quando uma civilização “deseja preservar dos estragos do tempo as obras que lhe constituem o patrimônio espiritual” (AUERBACH, 1972, p. 11, grifo meu) – tempo este que Pound identifica ao Mal e que a Pessoa provoca horror; patrimônio este que suscita essa dedicação e essa atividade porque preserva interesse e valor afetivo. Contudo, o trabalho filológico que esses poetas praticam, embora também se pautem na busca por nexos e sentidos ocultos que seguem rumo ao esquecimento ou à superação, não é simplesmente uma conservação ou uma recuperação dos nexos e dos sentidos originais – muitas vezes, torna-se também uma apropriação e uma alteração, uma criação de novos nexos e novos sentidos. Auerbach observa que “Aquilo que somos, nós o somos por nossa história, e só dentro desta poderemos conservar e desenvolver nosso ser; tornar isso claro, de modo penetrante e indelével, é a tarefa da filologia do nosso tempo” (AUERBACH, 2007, p. 361), indicando, afinal, uma concepção histórica bastante distinta daquela expressa por Pessoa, por Pound e pelos vanguardistas e modernistas em geral. Como descreve Paz, para estes

La oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos – pasado, presente, futuro – se borran o, al menos, se vuelven instantáneas, imperceptibles e insignificantes (PAZ, 1974, pp. 20-21)

Se a cronologia poundiana, fruto dessa alteração do conceito de tempo que Paz observa nos autores deste período, permitia que o autor acreditasse que “*All ages are contemporaneous*” (POUND, 1952, p. 8), Pessoa, ao analisar as relações entre Cesário Verde e Guilherme Braga, propõe também a sua subversão cronológica e

¹³ Significativos são os seguintes versos do próprio Ricardo Reis: “Assim quisesse o verso: meu e alheio/ E por mim mesmo lido” (PESSOA, 2007, p. 100).

observa que “O poeta que veio depois [Cesário] é que é o primeiro” (PESSOA, 1974, p. 478). Também por isso o poeta português, ao escrever sobre tradição e antitradição, associa a primeira à mera subsistência e a segunda à vida propriamente:

A tradição, a continuidade, a tendência para permanecer, isto é, para não viver. E a tradição, a tendência para permanecer, tem três formas – o apego ao passado, que é a tradição vulgar; o apego ao presente, que é a moda; e o apego ao futuro, que é o ideal social em que se confia. O que faz viver, isto é, não subsistir, nas sociedades? A antitradição, a tendência para não permanecer. E a tendência para não permanecer tem só uma forma – o apego ao não passado, ao não presente, e ao não futuro (PESSOA, 1974, p. 239).

Esta “continuidade”, discernível na concepção histórica de uma filologia tradicional, Pessoa enxerga também na visão histórica dos futuristas¹⁴ – seu projeto, como se nota, é diverso: se o futurismo e a vanguarda não preservam, o conservadorismo ou a filologia, em seu sentido estrito e tradicional, *apenas* preservam. Diante destes dois termos, é necessária uma força que as combine e as sintetize. Não é uma força banal, um trabalho fácil: segundo o próprio Pessoa, “Só os Deuses, talvez, poderão sintetizar” (PESSOA apud SEABRA, 1974, p. 40). A grandiosidade da tarefa, no entanto, não parece ter sido o bastante para dissuadi-lo da tentativa – afinal, ao se definir como crítico, o poeta confessou: “Exijo a todos mais do que eles podem dar. Para que lhes havia eu de exigir o que cabe na competência das suas forças? O poeta é o que sempre excede o que pode fazer” (PESSOA, 1974, p. 271)¹⁵.

¹⁴ Diz ele, em sua carta a Marinetti: “Penso, porém, que o futurismo deveria desenvolver-se bastante e abandonar seu extremo exclusivismo. Parece-me que a ideia que vocês formam da história é bem pouco futurista e se afiguram um desenvolvimento histórico por demais regular. Na evolução não encontramos uma linha regularmente ascendente” (PESSOA, 1974, p. 302).

¹⁵ “Assim a Deus imito,/ Que quando fez o que é/ Tirou-lhe o infinito/ E a unidade até” (PESSOA, 1969, p. 533) são famosos versos seus que cabem neste contexto.

3 – A composição do futuro.

A natureza ambígua do conceito de antimodernidade, proposto clara e programaticamente por Compagnon, mas discernível também nos escritos de Octavio Paz, Jacques Rancière e Giorgio Agamben, é ideal para a compreensão das relações conflituosas de Fernando Pessoa e de Ezra Pound com as vanguardas históricas, sobretudo com o Futurismo italiano em seu momento inicial.

Os dois poetas envolveram-se com ou mesmo desenvolveram movimentos de natureza semelhante àquele idealizado e capitaneado por Marinetti, dedicando-se inclusive à redação de manifestos e à promoção de eventos culturais e literários controversos. Incluíram-se os dois, portanto, numa série de práticas artísticas que eclodiram na Europa por interferência direta dos futuristas. Ao analisar a repercussão dos escritos e da postura de Marinetti na obra de Pound, Marjorie Perloff, por exemplo, tende a ressaltar as semelhanças entre a proposta do italiano e as realizações do norte-americano. Escreve que

Pound estava bem no meio do que poderíamos chamar de vórtice futurista. Por mais irritante que pudesse achar a postura de Marinetti, assim como a obsessão dele pelo ‘automobilismo’ e pela tecnologia, *e também a rejeição simplista da tradição pelos futuristas*, Pound absorveu, contudo, as doutrinas mais especificamente estéticas do futurismo (PERLOFF, 1993, p. 295, grifo meu).

Toda a análise de Perloff se baseia nas semelhanças entre os dois autores, sobretudo no que diz respeito a certos caracteres estilísticos como a colagem, o verso livre e a subversão sintática (as *parole in libertà* futuristas). A autora dá pouca ou nenhuma atenção às divergências de índole filosófica, teórica ou crítica entre o vorticista e o futurista – e, ainda que sua análise formal seja exemplar, a

dedicação exclusiva a este aspecto termina por diminuir a tensão existente entre os dois movimentos e os dois autores.

O poeta e tradutor brasileiro Dirceu Villa, por sua vez, prefere considerar a ambiguidade dessa relação de forma mais direta, assumindo a sua centralidade. Para ele, o movimento de vanguarda londrino, em sua relação com o Futurismo, deve ser pensado como “(...) não só um discípulo, mas um adversário (...)” (VILLA, 2011, p. 20). Villa propõe que esse caráter ambíguo seja discernido da seguinte forma: o vorticismismo vincula-se à vanguarda italiana por meio de técnicas composicionais (este é o ponto de Perloff), mas afasta-se dele na medida em que não propõe superação ou apagamento do passado e da tradição. O poeta brasileiro escreve que Pound não

(...) desejava fazer as obras do passado arder numa enorme pira sacrificial; na verdade, no que era praticamente o avesso dessa atitude, estabelecia um ABC repleto de autores de épocas passadas distantes (gregos arcaicos, poetas latinos antigos, as odes chinesas da antologia de Confúcio, trovadores medievais da Provença, etc.), que atuasse de modo direto e revigorante na arte de seu tempo (VILLA, 2011, p. 22),

destacando, portanto, tanto a proximidade quanto a distância entre o poeta norte-americano e os artistas da vanguarda italiana¹⁶.

No que diz respeito à leitura das relações entre Fernando Pessoa e o Futurismo, é hoje bastante aceita uma visão que põe em primeiro plano, mais do que a sua adesão ao movimento, o seu problemático e resistente contato com ele. Termos como o já citado “Futurismo saudosista” tornaram-se fundamentais para pensar tais relações. Segundo Perrone-Moisés, mesmo no “Ultimatum”, texto que

¹⁶ O poeta Jerome Rothenberg afirma algo semelhante em entrevista a Rodrigo Garcia Lopes: “(...) Ezra Pound, a quem tomamos como radical – estruturalmente radical a partir dos Cantos –, insiste em recuar o quadro temporal & expandi-lo horizontal ou culturalmente para uma série de momentos inaugurais (...). É isso que coloca Pound em conflito com Marinetti & os futuristas italianos: há uma ‘história da tribo’, como Pound chamou, mas curiosamente – naquela mente fascista – era a história de uma tribo muito maior do que nações & raças privilegiadas nos levaram a crer” (ROTHENBERG, 2006, p. 204).

se enquadra num gênero marcadamente vanguardista e futurista (o manifesto), a recusa parcial de Pessoa aos preceitos e preconceitos do movimento italiano é evidente¹⁷:

E depois de uma grande exclamação 'futurista' ('MERDA!'), o que Campos propõe para o futuro é uma retomada da grandeza passada: 'Dai Homeros à Era das Máquinas, ó Destinos científicos! Dai Miltons à Época das Coisas Elétricas, ó Deuses interiores à Matéria!' (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 155).

Chamados ao passado semelhantes a esses podem ser encontrados ainda em seus poemas tradicionalmente associados ao Futurismo, todos eles atribuídos a Álvaro de Campos. Versos como "Canto, e canto o presente, e também o passado e todo o futuro/ E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas" (PESSOA, 1969, p. 306), da "Ode triunfal", são recorrentemente lembrados como exemplos dessa retomada do passado no seio do Futurismo pessoano – mas é possível ir um pouco além: a própria composição de uma ode parece decorrer de uma incongruência entre Pessoa e os futuristas. Essa forma poética, marcadamente arcaica e tradicional, representa, segundo o poeta português, o triplo movimento que "não é só a *lei* da ode, o fundamento *eterno* [var.: *perene*] da poesia lírica; é, mais, a *lei* orgânica da *disciplina* mental, o *regulamento eterno* da criação psíquica" (PESSOA, 1974, p. 289, grifo meu). Perceba-se que todos os vocábulos destacados indicam a inadequação da forma da ode às propostas futuristas.

Curiosamente, é também numa ode, a "E.P. Ode pour l'élection de son sepulchre", com que inicia "Hugh Selwyn Mauberley", que Pound faz pouco caso de

¹⁷ Merquior discorda, afirmando que "(...) até aos finais da Grande Guerra, o pensamento de Pessoa partilhou de facto com o futurismo uma tendência-chave: a exigência de uma tábua rasa no plano cultural. O propósito de recomeçar a partir do zero é o óbvio sentido da política cultural de reconstrução radical defendida no famoso 'Ultimatum', publicado no número único do *Portugal Futurista* (1917)" (MERQUIOR, 1989, p. 28); sua interpretação, no entanto, parece se basear numa leitura um tanto quanto literal do "Ultimatum", que não leva em conta o seu caráter claramente irônico, inclusive frente ao movimento futurista e aos seus próprios manifestos.

aspectos da vida moderna louvados pelos futuristas¹⁸. Dentre eles, destaque-se o *automatismo*, na imagem da pianola que suplanta o bárbito grego, e a guerra, apresentada como uma verdadeira devastação, sem qualquer sentido higiênico ou estético, como pretendia Marinetti. Na sua “Carta a Marinetti”, Pessoa também faz considerações negativas acerca do extermínio ou do sacrifício de povos e indivíduos, com o que certamente quer se referir à guerra. Sua crítica se baseia na sua obsessão pela síntese – à qual, como ele mesmo escreve, “(...) nada deve faltar” (PESSOA, 1974, p. 303). Se nada deve faltar, não deverá faltar também o passado e a sua produção.

O poeta português escreve, acerca do curso histórico, que “Na evolução não encontramos uma linha regularmente ascendente; pelo contrário, o desenvolvimento processa-se de uma maneira violenta e cataclísmica, em que os ganhos são obtidos apenas por meio de perdas fundamentais” (Ibidem, p. 302) e refere-se, ao longo de toda a carta, à perda e à necessidade da recuperação – parece disposto, enfim, a assumir diante da história e da arte o papel de um restaurador ou, para utilizar a sua própria imagem, de um antiquário que carinhosamente preserva os antigos objetos. Como nota Finazzi-Agrò, este é um

Pessoa, enfim, conservador desse museu ou, melhor, colecionador à Benjamin que, no fluxo temporal, isola instantes, ‘sensações mínimas’, ‘cousas pequeníssimas’ fixadas na sua sucessão descontínua e dotadas duma materialidade, duma autonomia, duma história próprias – objectos que se têm de coligir ‘furiosamente’, na perspectiva de uma recomposição eventual, duma história utopicamente completa, duma lógica sempre futura e inacessível (FINAZZI-AGRÒ, 1990, p. 259).

¹⁸ É possível observar, no âmbito da poesia modernista, uma utilização recorrente da ode sob o signo da paródia, tratando-se de subverter o seu carácter originalmente entusiástico ou laudatório. Um exemplo mais, a título de ilustração, é a “Ode” de e.e. cummings na qual o poeta trata de enfileirar vitupérios aos “doces velhinhos/ que governam o mundo” (CUMMINGS, 2012, p. 70), na tradução de Augusto de Campos.

A base filosófica e estética do Sensacionismo consiste exatamente neste ideal de síntese e de coleção, apropriação, uso e renovação de escolas literárias passadas (de objetos antigos, para o arqueólogo; de textos antigos, para o filólogo), em grande parte incongruente com as propostas iniciais do futurismo italiano. Num apontamento, Pessoa afirma:

O Sensacionismo é *synthetico*, procura reunir todos os movimentos de todos os tempos, incluir e utilizar o classicismo, o romantismo, o symbolismo, o vitalismo, o energismo. Procura synthetisar os vários *typos* de mentalidade, de intelligencia, de inspiração de todos os tempos (PESSOA, 2009, p. 325, grifos meus).

As distinções entre Pessoa e Marinetti, entre os movimentos idealizados pelo poeta português e o Futurismo do autor e agitador italiano, no entanto, não devem obscurecer as relações e as semelhanças entre ambos. Como observa Pizarro, já citado, Pessoa adota e “aceita certas ‘gestualidades’ futuristas” (PIZARRO, 2009, p. 142). Numa atitude diametralmente oposta à de Perloff em relação a Pound, seria igualmente equivocada ou incompleta uma leitura dos traços vanguardistas em Pessoa que desconsiderasse por inteiro as suas ligações – ou que as tomasse como mero acidente ou superficialidade de natureza estilística. Num epitáfio para Álvaro de Campos, lemos: “Fui o único Grande Resultado do Futurismo. Não fui um resultado do Futurismo” (PESSOA, 2009, p. 233). Segundo Jerónimo Pizarro, “Este paradoxo cifra toda a tensão que rodeou a relação de Pessoa com o futurismo. Por um lado julgava ter escrito as obras-primas que lhe faltavam a esse movimento; por outro, estas não seriam futuristas...” (Ibidem, p. 233).

Encena-se, desse modo, a mesma relação de discípulo/adversário que Villa encontra em Pound: por um lado, escreve-se de acordo com propostas técnicas futuristas; por outro, admite-se a impossibilidade de criar sob a sua filosofia

histórica e artística. Daí, mais uma vez, ser oportuna a menção aos antimodernos e ao seu modernismo resistente e ambíguo, pronto para utilizar-se de certos expedientes da vanguarda, mas igualmente preparado para renegar e romper com esta na primeira oportunidade.

Entre as gestualidades às quais Pizarro se refere, é possível citar a escrita dos manifestos, certa estética do escândalo e, sobretudo, um ataque sistemático e consciente à ideia de um *eu* ou de uma *personalidade literária*.

4 – O poeta em sua biblioteca.

O décimo primeiro ponto do *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, de maio de 1912, recomenda “Destruir na literatura o ‘eu’” (MARINETTI apud TELES, 2009, p. 122) e explica: “(...) isto é, toda a psicologia. O homem completamente avariado pela biblioteca e pelo museu, subjugado a uma lógica e a uma sabedoria apavorante, não oferece absolutamente mais interesse algum” (Idem, ibidem)¹⁹. Comparando essa proposta com a ideia pessoana exposta no “Ultimatum”, a de uma “abolição do dogma da individualidade artística” (PESSOA, 1974, p. 518), Perrone-Moisés observa que “(...) enquanto para o futurista italiano trata-se de abolir o indivíduo, porque a matéria interessa mais do que o homem, para Álvaro de Campos, trata-se da multiplicação das virtualidades subjetivas de cada homem” (PERRONE-MOISÉS, 2000, p. 156)²⁰. Pessoa, portanto, parte de uma proposta

¹⁹ “*Distruggere nella letteratura l’io cioè tutta la psicologia. L’uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica ed a una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno*” (MARINETTI, 1994, pp. 81-82).

²⁰ No âmbito mais amplo do seu livro *Altas literaturas*, no qual analisa nomes como Ezra Pound, T.S. Eliot, Octavio Paz e Jorge Luis Borges, entre outros, a crítica brasileira reafirma o que dissera especificamente acerca de Pessoa: “A impessoalidade do poeta moderno não é um desaparecimento do sujeito, análogo à despersonalização dos indivíduos na sociedade massificada. É o sujeito

comum que se desenvolve por métodos distintos e que alcança resultados opostos: se Marinetti quer retirar o indivíduo de cena para, como explica na sequência do manifesto, voltar a atenção do artista à matéria desprovida de psicologia, Pessoa deseja que, do desaparecimento do indivíduo, a psicologia pretensamente una do artista se despedace numa expressão múltipla. Em resumo, o próprio Pessoa cifra esta relação numa sentença – como é do seu costume – lapidar: “Nas obras cubistas e futuristas o que é interessante é *o que elles querem realizar, não o que elles realizam*” (PESSOA, 2009, p. 296).

A divergência é muito semelhante àquela que também é discernível na comparação entre a ideia futurista e a proposta de Ezra Pound. No caso deste, o trabalho de superação da individualidade expressiva, uma constante na obra do poeta norte-americano, em momento algum se volta contra a ideia de uma arte envolvida com a psicologia. O poeta afirma, inclusive, que “As artes nos fornecem dados de psicologia, referentes ao mundo interior do homem” (POUND, 1976, p. 65), vindo daí a sua importância para a vida social – pois, diz, fornecer os dados de psicologia é fornecer os dados para a ética.

Não é propriamente um equívoco reunir os nomes de Marinetti, Pessoa e Pound nesta tentativa de superação ou destruição do eu literário. Esta, aliás, é uma meta comum a diversos outros artistas contemporâneos seus – todos eles envolvidos com uma arte modernista e de vanguarda. É necessário, contudo, observar que este ponto de partida comum se desenvolve de maneira distinta nas obras do Futurismo e nas de Pessoa e Pound, quando o caráter antimoderno destes últimos se revela por meio da dissensão frente ao programa da vanguarda.

imaginário (falso) da expressividade egocêntrica que é posto em crise na literatura moderna, em razão de uma subjetividade alargada que, ao contrário de anular, aumenta a consciência e a responsabilidade do escritor” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 167).

Tal dissensão parece ser o resultado direto da incompatibilidade entre as posturas de Marinetti e de Pessoa e Pound no que diz respeito ao trato com a *tradição*. Essa proposição pode ser esclarecida com uma análise do texto “O poeta e a cultura”, composto por Pessoa na década de 1920. Como boa parte dos escritos teóricos e críticos pessoanos, trata-se de um texto breve e idiossincrático, retoricamente amparado no subterfúgio da *enumeratio* (recorrente em sua obra, e mesmo na de Pound) – e no qual o poeta trata de esclarecer os componentes e as dinâmicas da inteligência, da erudição e da cultura.

A imagem central deste texto de Pessoa é a de um poeta em sua biblioteca. Esta, recorde-se, também é a figura que aparece na proposição do manifesto de Marinetti. No entanto, se na composição futurista este poeta surge “(...) *completamente avariado* (...)” (MARINETTI, 1994, p. 82) e submetido, *por medo*, a uma certa lógica e a uma sabedoria, no ensaio de Pessoa a sua posição é distinta: o poeta, aqui, é um participante ativo nesta relação entre homem e biblioteca – destemido, nem um pouco avariado. Pessoa escreve que

A cultura é um alimento mental, e o alimento, para que nutra, tem que ser assimilado. Assim o a quem chamamos um homem culto é aquele que tem a capacidade de assimilar cultura, *de transmutar as influências culturais em matéria própria do seu espírito*, e o que de fato adquire essas influências (PESSOA, 1974, p. 267, grifo meu),

e esclarece que a sua visão do homem em contato com a cultura, em sua biblioteca, é oposta àquela de Marinetti. Para este, a cultura apavora e esmaga o homem em sua própria individualidade, na qual ele tende a se enclausurar. Para Pessoa, no entanto, o que sobressai é uma conotação positiva para esta relação: a relação com a cultura, com a escrita e com a expressão alheia e passada (acumulada nas bibliotecas e assimilada por meio do estudo ou de uma pesquisa *poético-filológica*) é o meio para o contato com subjetividades alheias – e o resultado deste contato

(ao menos para aquele indivíduo que, segundo o poeta, demonstra ter “capacidade de cultura” [Idem, ibidem]), é a superação da individualidade, a possibilidade de uma variação e de uma multiplicação da experiência e da expressão artística.

Outra vez: a resistência à individualidade é comum aos dois autores. Marinetti acha-a desinteressante. Pessoa, por sua vez, escreve que “Os dados diretos dos sentidos são, em si mesmos, necessariamente limitados, pois cada um de nós é só quem é: não vê senão com os próprios olhos, nem ouve senão com os próprios ouvidos” (Idem, p. 266), também sublinhando o desinteresse desses dados para a composição de uma obra poética que supostamente deve fazer sentido para todos ou para muitos.

Também em Pound é perceptível um posicionamento afinado com este que Pessoa expressa e ilustra: o estudo e a assimilação dos estilos alheios – por meio da leitura, mas principalmente por meio da crítica, da reescritura e da tradução – é o método ideal para a superação do dogma da individualidade e da expansão da capacidade e do campo expressivos do poeta. Em Pound, de forma mais evidente do que em Pessoa, este método aparece como norteador na construção da sua própria obra: traduções em profusão, reescrita de clássicos como Homero e Chaucer; tudo isso dá a justa medida da importância que a cultura – ou, mais propriamente, a tradição – tem para a poética poundiana, bem como evidencia o seu resultado, a saber, a desestabilização da individualidade, a superação da figura do poeta como aquele que expressa sua subjetividade por meio de uma linguagem construída também subjetivamente.

Na prosa crítica e teórica de Pound, bem como na de Pessoa, o conselho de que o artista jovem deve priorizar o contato, o estudo e a imitação dos antigos é recorrente. Ora diz que “Quanto às ‘adaptações’, descobre-se que todos os antigos

mestres da pintura recomendavam a seus discípulos que comesçassem por copiar as obras-primas, passando a seguir às suas próprias composições” (POUND, 1976, p. 18), deixando implícito que esta é também a sua recomendação; ora apela à sua própria experiência e afirma que o

artista deveria dominar todas as formas e sistemas de métrica conhecidos, e eu me tenho aplicado com certa perseverança a consegui-lo, investigando particularmente os períodos em que os sistemas tiveram origem ou chegaram à maturidade (Idem, p. 17);

e ainda recomenda de forma enfática: “Deixe-se influenciar pelo maior número possível de grandes artistas” (Idem, p. 12).

A expressão de Barthes, que propõe uma *retaguarda da vanguarda*, é outra vez a mais justa para uma descrição das posturas de Pessoa e de Pound neste aspecto – e não apenas porque sua posição em relação às vanguardas é ambígua, como se tentou demonstrar ao longo do capítulo, mas também porque o seu interesse e seu contato com aquilo que, na visão vanguardista, ficou para trás da própria vanguarda e da própria modernidade, a saber, a tradição artística e literária, são constantes e definidores de suas próprias poéticas²¹.

Outra vez, *retaguarda da vanguarda*: no que diz respeito ao ataque ao eu, à supressão da subjetividade literária no seio da obra, Pessoa, Pound e vanguardistas *marcham* em conjunto (para permanecer no desagradável terreno do vocabulário e das metáforas militares); a certa altura, no entanto, como se procurou demonstrar, instala-se uma espécie de *descompasso* e, enquanto os

²¹ Este movimento que, em última instância, é um movimento reativo (que põe escolas literárias e autores em confronto), com o futurismo definido enquanto *antítese* de uma *tese* artística precedente, é revisto por Pessoa, outra vez, por meio da solução *sintética*: “Todos os movimentos literários nascem d’uma reacção contra movimentos anteriores. O sensacionismo reage contra todos os movimentos literários, em não reagir contra nenhum; em os aceitar a todos e não excluí-los. Porque os aceita a todos, e a todos transcende, a cada um exclue, porque cada um quer excluir os outros” (PESSOA, 2009, p. 325). Esta curiosa proposta parece frutífera para pensar a relação de Pessoa com tradição para além da sua faceta *sensacionista*, elucidando inclusive a presença sublimada de Camões na *Mensagem*.

vanguardistas seguem, Pessoa e Pound posicionam-se na retaguarda – esta, por sua vez, está situada no espaço (a um só tempo restrito e irrestrito) da biblioteca: com a leitura apaixonada²², a pesquisa carinhosa, a assimilação furiosa e a transmutação (num movimento que se diria quase alquímico) da expressão alheia em expressão própria, os dois poetas marcam sua diferença em relação à vanguarda. Nesse sentido, o descompasso que os situa numa retaguarda põe o poeta em sua biblioteca, espaço que simula uma paragem do tempo, mas que de forma alguma está imune ao horror ou ao Mal da sua passagem – espaço, portanto, de conservação e de mudança, de retaguarda e de vanguarda, de luto e de luta²³.

²² Sobre isso, há que se referir a leitura de José Augusto Seabra em “Fernando Pessoa ou o poetodrama”, segundo a qual “Estamos, na verdade, perante uma criação poética que se desdobra num duplo espaço de ‘escrita-leitura’” (SEABRA, 1974, p. 5).

²³ Note-se que neste caso, portanto, a retaguarda não participaria da batalha consolidando os ataques e as vitórias da vanguarda (essa é a interpretação de Perloff para a proposta e o termo de Barthes), mas antes o contrário: diante dos *fragmentos* daquilo que foi destruído pelo avanço da vanguarda, os artistas situados na retaguarda se põem a coletá-los (com amor e, por certo, com alguma melancolia) na intenção de reordená-los (ainda que por meio da ficção e da renovação), desta maneira preservando-os.

Poetas-críticos

“Quando o objeto é um texto, fundamentalmente o discurso crítico constitui a glosa: uma glosa ativa, que cria simultaneamente e por aí aquilo que ela explica, desdobra, manifesta, vivifica, carrega-se para nós de perfumes e de sabores de que temos necessidade para existir, restitui ao texto passado o potencial erótico que necessariamente, como texto, a seu tempo, ele retém. Na sua qualidade profunda, esse discurso é o inverso do discurso teórico, que ele nega. Nem assertiva, nem categórica, a palavra que inspira e sustenta a imaginação crítica entende permanecer em aproximação direta, não sobre ‘o’ mundo, mas sobre ‘este’ onde estamos, mundo que somos, e que não é um mundo de verdade, mas de desejo.”

Paul Zumthor, *A imaginação crítica*.

1 – O objeto da crítica: o poeta ou o poema?

O ataque ao *eu literário*, e a sua consequente destruição ou ampliação, objetivo comum a modernos convictos e a modernos contrariados (ou antimodernos), pode ainda ser visto, por tabela, como um ataque simultâneo à atividade da crítica literária e à sua função, bem como aos seus métodos tradicionais. Mais uma vez, é Roland Barthes quem indica e explica, de forma sucinta, a relação inevitável entre a crítica e certa ideia de exclusividade autoral:

Uma vez afastado o Autor, a pretensão de “decifrar” um texto se torna totalmente inútil. Dar ao texto um Autor é impor-lhe um travão, é provê-lo de um significado último, é fechar a escritura. Essa concepção convém muito à crítica, que quer dar-se então como tarefa importante descobrir o Autor (ou as suas hipóstases: a sociedade, a história, a psique, a liberdade) sob a obra: encontrado o Autor, o texto está “explicado”, o crítico venceu; *não é de admirar, portanto, que, historicamente, o reinado do Autor tenha sido também o do Crítico, nem tampouco que a crítica (mesmo a nova) esteja hoje abalada ao mesmo tempo que o Autor* (BARTHES, 2004, p. 63, grifo meu).

É bastante perceptível, nas páginas ensaísticas e críticas de Pessoa e de Pound, esta correlação entre a retirada da figura unívoca do Autor do centro da atividade literária e o desconcerto que atinge o trabalho do Crítico – sendo este mais um ponto de contato entre as poéticas e o pensamento literário de ambos. Esse ponto, como se verá, é fundamental para considerar tanto as relações dos dois poetas com a tradição literária, quanto certas atitudes de impessoalidade poética que estas relações possibilitam, tal como proposto ao fim do capítulo anterior por meio da imagem de um poeta que se despersonaliza em sua biblioteca, assumindo personalidades alheias que encontra no passado literário.

Numa de suas frases mais conhecidas, Ezra Pound sentencia que “O mau crítico se identifica facilmente quando começa por discutir o poeta e não o poema” (POUND, 1970, p. 80) – concentrando, nesta declaração, tanto a sua tendência para uma espécie de *crítica da crítica*, que pratica de forma recorrente e com bastante entusiasmo (e vez ou outra com virulência), quanto a sua aposta numa criação e numa leitura desvencilhadas da ideia de que a individualidade do autor seja a base para a composição e a apreciação ou interpretação do poema.

Não é nem um pouco difícil encontrar ideias análogas a esta na obra crítica de Fernando Pessoa. Por exemplo: numa carta direcionada a um crítico seu, João Gaspar Simões, o poeta define que uma das funções do crítico é “(...) estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo mais do homem que o que seja rigorosamente preciso para explicar o artista” (PESSOA, 1946, p. 226)²⁴. Em resumo, ao procurar *explicar o artista* ou *falar do poeta*, o

²⁴ Sabe-se que o próprio Pessoa, noutros momentos de suas prosas reflexivas ou críticas, procura contrariar esta função, sobretudo quando a análise se torna autoanálise, mas estas contradições podem ser lidas como lances irônicos e automistificadores típicos do jogo teatral que a questão heteronímica pretende encenar – sendo o exemplo mais claro disso a célebre carta sobre a gênese

crítico corre o risco de deixar escapar os *outros* artistas e os *outros* poetas que também falam em determinada obra.

É preciso ressaltar, contudo, que as constantes polêmicas e os seguidos ataques que os autores fazem aos críticos e à própria crítica não implicam uma verdadeira assunção da inutilidade da crítica (por mais que, vez ou outra, eles façam pouco caso da atividade) – e o fato destes poetas seguirem escrevendo páginas dessa natureza é a mais óbvia evidência disso.

A própria comparação da escrita crítica dos dois poetas se justifica, em parte, pela centralidade que ela ocupa nas suas obra literárias: talvez menos evidente no caso de Pessoa, é bom recordar, como faz Ana Raquel Roque, que “(...) Fernando Pessoa foi, além de autor, um crítico notável” (ROQUE, 2010, p. 34) e ainda que, além disso, “(...) estreou-se e foi durante muito tempo conhecido apenas pelos seus ensaios críticos” (Idem, *ibidem*). No caso de Pound, é mais comum que a sua crítica não seja negligenciada, já sendo assumida como fundamental para a sua obra e para a própria reflexão acerca da crítica literária moderna²⁵.

dos heterônimos endereçada a Adolfo Casais Monteiro. Sobre as inúmeras e recorrentes contradições teóricas de Pessoa, a análise de Jakobson pode ser bastante esclarecedora: “A obra do escritor português é uma arte ‘essencialmente dramática’, cuja complexidade se acha submetida a uma estruturação integral. As supostas incoerências e contradições nos escritos poéticos e teóricos de Pessoa refletem em realidade o ‘diálogo interno’ do autor, que ele mesmo busca transformar numa complementaridade dialética dos três poetas imaginários, Alberto Caeiro e seus discípulos Ricardo Reis e Álvaro de Campos” (JAKOBSON, 1970, pp. 94-95).

²⁵ T.S. Eliot, ao introduzir a célebre coletânea de ensaios de Pound que ele mesmo organizou (*Literary Essays of Ezra Pound*), escreve: “*I hope, furthermore, that this volume will demonstrate that Pound’s literary criticism is the most important contemporary criticism of its kind*” (ELIOT, 1985, p. x). Esse reconhecimento, ademais, é o suficiente para que a escrita crítica de Pound seja realmente discutida e também submetida a análises mais amplas. Michel Butor, por exemplo, escreve com dureza que “Em seus escritos críticos, ao lado das observações mais justas e mais preciosas, deparamo-nos constantemente com os mais graves erros de julgamento (especialmente no que concerne à literatura francesa); misturam-se constantemente a penetração mais aguda e a incompreensão menos desculpável, a cultura mais precisa e a ignorância” (BUTOR, 1974, p. 168)

Inútil, portanto, não deve ser a crítica, mas será o próprio crítico cuja ligação com a atividade é de ordem profissional²⁶. O alvo preferencial é o típico homem de letras herdado do século XIX, que se dedica à interpretação e à avaliação das obras literárias, publicando-as sobretudo em periódicos jornalísticos. Perrone-Moisés nota que

Desde o início do século XIX, os criadores se indispuseram, de maneira geral e constante, com os críticos profissionais, principalmente os jornalistas, acusando-os de toda sorte de perversão: injustiça, incompreensão, inveja, parasitismo, impotência criadora e outros mimos. Os ataques e as chacotas dos escritores contra os críticos literários constituem um vasto repertório, capaz de preencher vários volumes (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 143).

Não cabe dúvida de que, neste hipotético volume, algumas páginas estariam à disposição de Pessoa e de Pound. Se este chegou a afirmar que a crítica acadêmica era feita por homens

(...) que se recusam a dizer o que pensam, se é que pensam e repetem as opiniões consagradas; esses homens são a praga; sua traição às grandes obras do passado é tão grande quanto a traição do falso artista às do presente. Se eles não respeitam suficientemente o que lhes foi legado para formarem a respeito uma opinião pessoal, então não lhes é lícito escrever (POUND, 1976, p. 75),

Pessoa, sempre afeito ao jogo com as contradições e as negações sucessivas, bem como às ironias mais sutis, escreveu, a propósito de uma “Polêmica contra adversários da arte moderna”, na qual se publicaram “diversos atentados críticos” (PESSOA, 1974, p. 300), que “Isto, além de revelar a tendência para ter opiniões sobre qualquer assunto, que é um dos estigmas psíquicos da degenerescência, amostra, paralelamente, o hábito mental de não ter ideias, e expor ao público as ideias que se não tem” (Idem, *ibidem*).

²⁶ Por isso, inclusive, ser de interesse, no âmbito da *crítica literária*, também os comentários que não se enquadram exatamente nos espaços reservados a essa atividade, quais sejam, o livro, a revista, o jornal – daí a profusa crítica literária que tanto Pessoa quanto Pound praticam, por exemplo, por meio das *cartas* endereçadas a outros poetas, escritores e comentadores.

Suas vituperações e seus ataques, portanto, não são frutos de uma renúncia ou de uma ojeriza à atividade da crítica, atividade que praticam de forma constante e com notável engajamento. O que os dois poetas-críticos parecem procurar, afinal, é um método distinto, que substitua aquele da já superada crítica profissional, supostamente imparcial, concentrado nas análises paralelas e complementares da obra e do autor. Voltando aos termos que Barthes propõe para essa mutação do método crítico, parece que tanto para Pessoa quanto para Pound

tudo está para ser *deslindado*, mas nada para ser *decifrado*; a estrutura pode ser seguida, ‘desfiada’ (como se diz uma malha de meia que escapa) em todas as suas retomadas e em todos os seus estágios, mas não há fundo; o espaço da escritura deve ser percorrido, e não penetrado (BARTHES, 2004, p. 63).

Trata-se, afinal, de um método forçado pela nova condição de uma literatura agora feita e compreendida como fruto “de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (Idem, p. 64). Neste paradigma se enquadram, ainda, as declarações de Pessoa e de Rosemarie Waldrop, comentadas no capítulo anterior, sobre a dupla autoria inerente a qualquer texto e a inevitável presença de Homero nos novos poemas – bem como a própria produção artística de Pound (cite-se, a título de exemplo, o primeiro dos seus *Cantos*, diálogo paródico e recriador de Homero e dos seus tradutores).

E como o crítico pode ou deve se portar diante desta nova concepção de texto? Talvez feito um filólogo – um filólogo, contudo, que não se debruça sobre a obra em busca de suas origens ou de suas fontes²⁷, mas que as reconhece enquanto instâncias de um diálogo, e que se concentra na formulação de nexos para esse

²⁷ Pound fazia pouco caso do estado da literatura comparada de sua época, afirmando ironicamente que “Os romancistas ingleses não eram comparados aos franceses. Discutiam-se ‘fontes’; foram ‘comparadas’ quarenta versões de uma anedota de Chaucer, mas não sob o aspecto de seus respectivos méritos literários. Todo o campo estava cheio de redundâncias” (POUND, 1976, p. 26).

diálogo que marca uma nova espécie de texto²⁸. Nos termos de Barthes citados logo acima, o filólogo não penetra na obra em busca da sua origem, situada ao fundo, mas a deslinda em seus diálogos com esta tradição que retorna à superfície por meio do resgate que ela propõe.

Para além disso, esse texto formado por um “tecido de citações, oriundas de mil focos da cultura” (BARTHES, 2004, p. 62) funciona como uma espécie de impedimento ou de barreira que não permite ao escritor *se expressar*: em verdade, ele *expressa* por meio da expressão alheia, passada. O que se percebe nos escritos de Fernando Pessoa e de Ezra Pound é que esse impedimento ou essa barreira não são lamentados, antes encarados como princípio da escrita e mesmo como critério valorativo a ser aplicado às obras de arte – quanto mais o *autor* aproveitá-lo, mais bem sucedido parece ser em sua produção. Contudo, deve-se assinalar: nos casos de Pessoa e de Pound, ainda é o *autor* quem o aproveita. Marque-se aqui, portanto, uma distinção entre os poetas e o teórico francês – pois, enquanto que este último aposta na morte do autor como meio para vivificar o leitor, aqueles, ainda que atraídos e mesmo apaixonados pela ideia e pela imagem de um leitor (como demonstrado no capítulo anterior), conduzem suas reflexões de modo a transformar esse leitor, em momento posterior, num autor. Trata-se, portanto, de um diálogo travado em altíssimo nível, do qual participam apenas aqueles dotados de certo gênio, capazes de passar da leitura à escritura²⁹. Ressaltadas essas

²⁸ Como se verá mais adiante, Pessoa e Pound salientam que a competência fundamental do crítico é a de reconhecimento e familiaridade com a tradição que é reconhecível e familiar também ao poeta – pressuposto que leva à natural conclusão de que o crítico ideal é o poeta.

²⁹ Tomando a afirmação de Marjorie Perloff, segundo a qual “A ‘morte do autor’ nos anos do pós-estruturalismo significou também, é claro, a morte da teoria do gênio, com teóricos sociais como Pierre Bourdieu voltando sua atenção para o modo como a cultura cria a ilusão de ‘gênio’ para as massas evidentemente ingênuas” (PERLOFF, 2013, p. 55), fica ainda mais evidente o traço que distingue e distancia Barthes, e a teoria francesa que lhe é contemporânea, de Pessoa e Pound, autores quase que obcecados pela ideia de gênio e genialidade.

diferenças, resta a semelhança fundamental: tanto para Pessoa e Pound, antes, quanto para Barthes, em seguida, o autor não é dono de uma *voz única* que, solitária e imperativa, soa em suas páginas, expressando-se³⁰.

Deste modo, numa carta endereçada ao poeta Luís de Montalvor, Pessoa define, por meio de uma imagem, a imperfeição da obra na qual o autor aparece, conseguindo transformá-la em vetor de autoexpressão:

Há imperfeições e inacabamentos nos seus versos. Veem-se ainda entre as flores as marcas das suas passadas. Não se deveriam ver. Do poeta deve ser o ter passado sem outro vestígio que a presença das rosas. Para quê os ramos quebrados, ainda, e partido o caule das violetas? (PESSOA, 1974, p. 271).

Ao poeta, portanto, cabe passar imperceptivelmente. Leyla Perrone-Moisés observa que esse tipo de *impessoalidade* só veio a ser teoricamente explorada e encarada positivamente sobretudo a partir da “(...) crise da noção de sujeito, nos anos 60 e 70, evidente na filosofia, na psicanálise, na linguística” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 167), por figuras como o próprio Roland Barthes, muito embora já se tratasse de “um preceito poético desde meados do século XIX, com Poe, Baudelaire e, sobretudo, Mallarmé” (Idem, ibidem) – tendo se tornado, no começo do século XX, um valor compartilhado entre quase todos os escritores-críticos do período.

Para estes, apagar-se ou retirar a sua subjetividade do centro do poema é pôr em relevo o próprio poema – ou, no termo que Leyla Perrone-Moisés aproveita de Octavio Paz, a própria linguagem: “Ao preconizar a impessoalidade do poeta, os escritores-críticos modernos propõem seu apagamento em proveito da linguagem” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 166). A crítica que Pound e Pessoa propõem e

³⁰ E mesmo nesta semelhança reside uma outra distinção fundamental entre Roland Barthes e Pessoa e Pound, afinal, enquanto o teórico escreve que “(...) a escritura é a destruição de toda voz” (BARTHES, 2004, p. 57), os poetas, ainda que assumam a destruição da *própria voz*, não propõem a destruição de *toda voz* – antes o contrário: a perfilração de *muitas vozes* e a utilização de quase *todas as vozes* são os seus métodos (este, aliás, é o tema do capítulo seguinte).

procuram fazer leva sempre em consideração essa distinção entre o *poeta* e o *poema*, o *autor* e a *linguagem* – dando preferência, quase sempre, ao poema e à linguagem: “Para mim, escrever é desprezar-me; mas não posso deixar de escrever” (PESSOA, 1986, p. 385), lê-se a certa altura do *Livro do desassossego*.

Num dos seus textos teóricos mais célebres, “Retrospectiva”, Pound é explícito a esse respeito e escreve que “É tremendamente importante que grande poesia seja escrita; não faz a menor diferença quem a escreva” (POUND, 1976, p. 18). Sua postura, refletida em toda a sua produção crítica, bem como em sua atuação de editor e conselheiro, é a de uma espécie de trabalhador que se esforça para o aperfeiçoamento da prática (e da leitura) poética – sua e dos seus companheiros escritores. É bastante nítida, na visão poundiana da literatura e especificamente da poesia, a existência de uma noção particular de comunidade que, ao escrever poesia, se sacrifica em nome dela³¹. O crítico norte-americano Langdon Hammer, por exemplo, observa que “*Pound, (...), in an almost literal sense conceived of his audience as a kind of distinguished community of readers and writers existing across time, a kind of trans-historical community of artists*” (HAMMER, 2012, on-line)³² – indicando, além disso, que esta relação se volta também para o passado e para a tradição, tornando-se trans-histórica. Se o mais importante é que a grande poesia seja escrita, independente de quem a escreva, é igualmente fundamental que a grande poesia passada seja lida ou relida de uma

³¹ Foucault observava que a cultura literária moderna abandonara o mito da escrita enquanto resistência diante da morte em nome de uma visão da escrita como atividade análoga ao sacrifício: “(...) a escrita está agora ligada ao sacrifício” (FOUCAULT, 1997, p. 36), escreve, explicando ainda que “(...) esta relação da escrita com a morte manifesta-se também no apagamento dos caracteres individuais do sujeito que escreve (...)” (Idem, ibidem). Caberia dizer que a escrita, nos casos aqui analisados, resiste a uma outra morte, a da tradição, com o poeta sacrificando-se em seu nome.

³² É perfeitamente possível aplicar essa descrição a Fernando Pessoa e a sua comunidade, seja ela uma comunidade simulada pelo jogo heteronímico, seja ela uma comunidade trans-histórica tal como foi proposto no capítulo anterior.

forma proveitosa³³. Um dos métodos centrais neste processo de releitura e de superação de individualidade autoral é a tradução.

A importância da prática tradutória nas poéticas de Pound e de Pessoa será analisada de forma mais profunda num capítulo seguinte – e se ela surge aqui, mais rapidamente, é porque os dois autores encaram-na como uma forma especial de leitura e como um método crítico privilegiado (reservado, ao que parece, àqueles dotados de sensibilidade poética – e alheio, portanto, aos criticados críticos profissionais).

O aludido senso comunitário de Pound, que privilegia a linguagem ou a poesia em detrimento do poeta, é igualmente discernível em Pessoa, sobretudo na sua reflexão acerca da tradução. É muito curioso o trecho no qual o poeta português propõe, como método de crítica e de criação, a *tradução* de poemas para a própria língua em que foram originalmente escritos: “Mas não pode haver qualquer dúvida de que muitos poemas – mesmo muitos grandes poemas – ganhariam em ser traduzidos na mesma língua em que foram escritos” (PESSOA, 1993, p. 220). Esta proposta idiossincrática indica que, na concepção pessoana, a tradução é sobretudo uma forma de leitura ou releitura. Em seguida a esta proposta, Pessoa anota que

Isto leva-nos ao problema de saber *se o que importa é a arte ou o artista, o indivíduo ou o produto*. Se o que importa for o produto final, e este o que deve dar fruição, então estamos justificados em tomar um poema que é tudo menos perfeito, de um autor famoso, à luz do criticismo de uma outra era, torná-lo perfeito pelo corte, substituição ou adição (Idem, ibidem, grifo meu),

³³ Barthes, em seu texto, não ignora as implicações de uma suposta morte do Autor sobre a ideia de tempo. Escreve que “outro tempo não há senão o da enunciação, e todo texto é escrito eternamente *aqui e agora*. É porque (ou segue-se que) *escrever* já não pode designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de ‘pintura’ (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo que os linguistas, em seguida à filosofia oxfordiana, chamam de performativo” (BARTHES, 2004, p. 61).

e oferece como exemplo um poema de Wordsworth que, diz, ainda que seja um poema *grandioso*, não é perfeito e “Poderia ser vantajosamente remanuseado” (Idem, p. 221) – concluindo, portanto, que importa mais a arte do que o artista, mais o produto final, o poema, do que o indivíduo que o cria. Aos artistas-críticos, portanto, cabe a superação das individualidades e uma espécie de cooperação em nome do aperfeiçoamento e da sobrevivência da arte e de determinadas obras – mesmo princípio e mesma conclusão que norteia a reflexão e o trabalho de Ezra Pound.

À crítica, afinal, não cabe encontrar o autor (que era, como afirmou Barthes, citado ao início do capítulo, a chave para a *resolução* da obra), mas desvencilhar-se deste, fazendo dessa fuga ou desse apagamento o fundamento para outro processo criativo.

2 – A forma da crítica: crítica ou arte?

A obra ensaística de Octavio Paz, ainda que extensa e variada, e por isso mesmo de difícil sistematização, volta-se de forma recorrente e quase obsessiva para um dos aspectos centrais da poesia moderna, que é justamente a sua relação com o trabalho da crítica. Como se sabe, Paz foi poeta, exerceu a crítica e refletiu sobre a crítica daqueles que, feito ele, foram poetas e críticos. Ao realizar a sua análise mais detida deste aspecto, no volume *Los hijos del limo*, o ensaísta mexicano anota que as relações entre prosa e poesia, desde os primeiros românticos, procuravam, além de reintroduzir traços da linguagem corrente na poesia, “*idealizar la prosa, disolver la lógica del discurso en la lógica de la imagen*” (PAZ, 1974, p. 90). Como exemplo deste movimento de confluência entre poesia e prosa,

Paz cita o exemplo que é, *aparentemente*, o mais evidente de todos, a saber, o poema em prosa.

Aparentemente porque, em verdade, o exemplo mais claro – e o mais próximo e imediato – é a própria escrita crítica que faz a constatação e a análise, a escrita crítica de Octavio Paz. Como bem observou Sebastião Uchoa Leite, “(...) a crítica de Octavio Paz pode ser definida como método poético de aproximação do objeto” (LEITE, 2006, p. 288). Esse remanejamento da ordem do discurso em prosa, portanto, é operado também no interior do trabalho do crítico, sobretudo do crítico que é familiarizado com o discurso poético por meio da sua prática. É por isso que, em seus ensaios, “Paz procede por superposições e paralelismos, parecendo perder-se num labirinto verbal” (Idem, p. 287) – porque o texto crítico assume, a partir do momento em que prosa e poesia confluem, um caráter também criativo.

Quando se afirma, portanto, que a crítica é encarada pelos escritores-críticos como outro ponto de partida para um processo criativo, não se quer dizer, simplesmente, que a análise de um poema *inspire* ou *produza* outro poema que mantenha algum tipo de relação com aquele que foi analisado – se quer dizer, também, que a própria escrita crítica assume um aspecto criativo. Concebidas como trabalho criativo, as páginas críticas dos poetas, portanto, estruturam-se por outras vias que não aquelas da crítica tradicional, supostamente imparcial, científica, lógica e ordenada³⁴: ela é imagética, labiríntica, contraditória, vazada numa prosa cujas construções sintáticas e cujas escolhas vocabulares pouco ou

³⁴ Segundo Perrone-Moisés, “A obra crítica tradicional é uma *dissertatio*, isto é, um discurso em que se desenvolvem considerações sobre uma questão precisa, no caso uma obra poética. A dissertação implica racionalidade, distância, objetividade, fidelidade e dependência com relação ao objeto tratado. Os objetivos da dissertação crítica são: compreender, comparar, classificar e avaliar (excluímos a palavra julgar, de conotações éticas), para auxiliar a leitura, a compreensão e a apreciação de outros leitores” (PERRONE-MOISÉS, 2005, pp. 87-88).

nada têm a ver com o ideal do crítico que, como já foi observado, era propriamente o inimigo desses escritores. Pode-se dizer, afinal, que esse é um processo que descobre e que revela a crítica enquanto linguagem³⁵. Assim é a prosa crítica de Octavio Paz, de Fernando Pessoa e de Ezra Pound³⁶.

Muito significativo é o caso do ensaio “Ironia, Laforgue, e um pouco de sátira”, publicado por Pound na revista *Poetry*, em novembro de 1917. Sobre o contato do poeta norte-americano com a obra de Jules Laforgue e a composição deste texto, Massimo Bacigalupo escreveu que “*Eliot directed his attention to Jules Laforgue, a minor French symbolist, and the result was Pound’s ‘Irony, Laforgue, and Some Satire’ (Poetry, November 1917), a masterly article written in mimetic Laforguian style*” (BACIGALUPO, 2001, p. 197).

O parágrafo inicial do ensaio é exemplar da tomada de consciência, por parte de um escritor-crítico, da natureza criativa que esse tipo de escrita pode comportar:

Como escreveu Lewis: ‘A matéria que não tem a permeá-la inteligência suficiente se torna, como sabem, gangrenosa e apodrecida’; para evitar quiproquós, digamos matéria animal. A crítica é fruto da maturidade; o *faro* é uma faculdade das mais raras. Na maioria dos países, as únicas pessoas que conhecem literatura bastante para apreciar – isto é, para determinar o valor das – novas produções, são professores e estudantes que limitam sua atenção ao antigo. É característico do artista que ele, e somente ele, seja indiferente à antiguidade ou à novidade. Não tolera a decrepitude; o jade pode ser antigo, as flores razoavelmente viçosas, mas um carneiro assado na semana retrasada é, na maioria das vezes, intragável (POUND, 1976, p. 119)³⁷.

³⁵ Cf. BARTHES, Roland. “O que é a crítica”. In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970, p. 163.

³⁶ No texto referido mais acima, Uchoa Leite destaca as diferenças entre a crítica de Paz e de Pound, mas o faz, acertadamente, com base no viés ideológico ou político.

³⁷ “As Lewis has written, ‘Matter which has not intelligence enough to permeate it grows, as you know, gangrenous and rotten’ — to prevent quibble, let us say animal matter. Criticism is the fruit of maturity, flair is a faculty of the rarest. In most countries the only people who know enough of literature to appreciate — i. e. to determine the value of — new productions are professors and

As surpreendentes imagens evocadas, que servem de exemplo de longevidade ou de decrepitude, aparecem *em torno* das costumeiras críticas poundianas aos analistas profissionais (os eruditos atentos apenas às obras antigas), bem como de algumas sentenças taxativas sobre a natureza e as exigências da boa crítica, *cercando-as*, como se representassem o influxo marginal da lógica imagética da poesia a alcançar e corroer a lógica do discurso da prosa, para utilizar os termos de Paz.

O parágrafo seguinte, que traz mais ataques, agora também aos jornalistas, retoma o debate sobre a originalidade – debate esse cifrado, no parágrafo anterior, na ideia de que “É característico do artista que ele, e somente ele, seja indiferente à antiguidade ou à novidade” (Idem, *ibidem*). Pound propõe que “A ‘originalidade’, quando assaz real, é com frequência simples derivação, é muitas vezes uma proximidade de índole” (Idem, *ibidem*) – tudo isto, como sublinha Bacigalupo, num estilo que mimetiza o próprio assunto do texto, Jules Laforgue, autor de índole próxima à de Pound, analisado a partir de uma derivação do seu próprio estilo³⁸.

O que Pound realiza neste texto em prosa, portanto, não é muito distinto daquilo que ele realiza em seus versos derivativos de Guido Cavalcanti, François Villon ou Catulo. Em detrimento de um estilo subjetivo e pessoal seu, que tenta

students, who confine their attention to the old. It is the mark of the artist that he, and he almost alone, is indifferent to oldness or newness. Stateness he will not abide; jade may be ancient, flowers should be reasonably fresh, but mutton cooked the week before last is, for the most part, unpalatable” (POUND, 1985, p. 280).

³⁸ Um bom exemplo da crítica de Jules Laforgue, tal como recriada por Pound, pode ser vista neste trecho sobre Tristão Corbière: “Boêmio do oceano; cantando o marinheiro bretão livre e desprezando os terráqueos. Picaresco e anônimo (adotou o prenome de Tristão: cavaleiro errante da Triste Figura. (...) Estridente como o grito das gaivotas e como elas nunca se cansa. (O vento costeiro da Bretanha fez com que ele encontrasse e amasse o verbo ‘plangorer’.) (...) Sempre inicia com uma advertência: vocês sabem! Não me levem a sério. Tudo isto é charme, eu poso. Eu irei até lhes explicar como é que se faz” (LAFORGUE, 1989, p. 125).

apagar, ele assume uma linguagem alheia e faz dela meio de expressão. A crítica, afinal, realiza-se por meios semelhantes aos da arte.

De modo análogo, a opção de Pessoa por assinar certos apontamentos críticos com os seus heterônimos já é uma indicação clara de que também em sua obra é possível divisar algum nível de confluência entre as práticas criativa e crítica. Os heterônimos se correspondem, criticam-se, citam-se, debatem, prefaciam-se. E ainda que Pessoa faça tanto Reis quanto Campos se referirem a Caeiro como um mestre, as páginas críticas assinadas por cada um deles dialogam, sobretudo, por meio da contradição e das oposições.

A *contradição* – ou, ainda além, a *coincidentia oppositorum* – é sem dúvida o traço definidor da produção crítica e teórica de Pessoa. E não apenas no que diz respeito aos diálogos simulados entre os heterônimos: em muitas das páginas assinadas com o seu próprio nome, Pessoa apresenta e defende ideias que estão em clara oposição com ideias apresentadas e defendidas em páginas anteriores – ou posteriores. O poeta escreve apreciações e análises dúbias, por exemplo, sobre o Futurismo, sobre Hegel, sobre Camões, sobre o próprio conceito de poesia, e também sobre a crítica de arte.

Esta postura, a princípio, pode suscitar uma compreensível reserva diante do conteúdo reflexivo destas páginas: se o poeta expõe opiniões favoráveis e contrárias a um filósofo, o mais prudente é que o leitor não se fie em nenhuma delas. A reserva diante do conteúdo, no entanto, não deve ser maior do que o interesse pela forma com que essas ideias se apresentam. Sustentar opiniões e defender conceitos opostos ao longo de uma mesma obra é uma atitude significativa, que também pode ser devidamente lida dentro do paradigma que

aqui vem sendo proposto, a saber, o de um questionamento ao eu literário e à figura do Autor.

Na sua análise do que chamou de “função Autor”, Foucault evoca os critérios de São Jerônimo para o estabelecimento de uma obra completa e da sua filiação a um autor específico. Entre tais critérios, há que se destacar, neste contexto, aquele que prevê ou impõe certa organicidade conceitual a um autor. Foucault observa que, segundo o critério analisado, devem ser excluídas das obras completas aquelas que “estiverem em contradição de doutrina com as outras obras de um autor” (FOUCAULT, 1997, p. 52), pressuposto que define o autor como “certo campo de coerência conceptual ou teórica” (Idem, *ibidem*). As contradições, quando puderem ser aceitas no corpo de uma obra completa, serão tratadas com base na ideia de *evolução* – e Pessoa, diz o próprio Pessoa, não evolui, apenas viaja. Essa consideração formal das contradições pessoanas, portanto, não pressupõe uma superação ou uma sublimação dos seus conteúdos contraditórios, pois depende deles para se justificar³⁹.

Num trecho crítico já citado mais acima, Pessoa faz uso de uma lógica imagética para recomendar a impessoalidade ao poeta Luis de Montalvor, cujos versos julga ainda muito marcados pela presença da individualidade: da passagem do poeta, imagina Pessoa, devem ficar apenas as rosas, é preciso evitar os caules e os ramos quebrados. Esse pressuposto de impessoalidade, ademais recorrente ao longo de sua obra ensaística e poética, é contradito de forma flagrante no artigo

³⁹ O próprio Pessoa oferece um saboroso resumo desse problema quando, ao comentar o que ele chama de crise mental portuguesa do início do século XX, escreve: “A nossa crise provém, essencialmente, do excesso de civilização dos incivilizáveis. Esta frase, como todas que envolvem uma contradição, não envolve contradição nenhuma. Eu explico” (PESSOA, 1974, p. 329) – e não explica, naturalmente.

“Da inutilidade da crítica”, justamente quando, ao refletir sobre as qualidades necessárias ao crítico, Pessoa escreve:

Pois como há de um crítico julgar? Quais as qualidades que formam, não o incidental, mas o crítico competente? Um conhecimento da arte e da literatura do passado, um gosto refinado por esse conhecimento, e um espírito judicioso e imparcial. Qualquer coisa menos do que isso é fatal ao verdadeiro jogo das faculdades críticas. Qualquer coisa mais do que isso é já o espírito criativo e, portanto, individualidade; e individualidade significa egocentrismo e certa impermeabilidade ao trabalho alheio (PESSOA, 1974, p. 248).

Aqui, o poeta se trai e liga a criatividade à individualidade e, mais ainda, à indiferença diante do trabalho alheio – tudo isso dito por um poeta tão permeável à poesia alheia que, desde sua biblioteca, absorve, reordena, recria.

Esse trecho, no entanto, é significativo por dar também uma espécie de definição do jogo que a escrita crítica de Pessoa parece encenar. Porque embora ele exija do crítico um elevado nível de imparcialidade, o próprio trabalho crítico de Pessoa não se caracteriza por isso. Como observa Ana Raquel Roque, acerca da crítica dentro do universo heteronímico, esta é “então, sempre parcial, visto que mesmo quando censura e escarnece violentamente o seu objetivo é contribuir para a polifonia, para a multiplicidade de interpretações e de sensibilidades apresentadas” (ROQUE, 2010, p. 48)⁴⁰. Na própria carta ao amigo poeta, em outro trecho também já citado, Pessoa se define enquanto crítico em termos extremamente individuais, se diria até idiossincráticos: “*Eu não lhe devia dizer*

⁴⁰ A conclusão exposta por Raquel Roque, na sequência do seu artigo, de que a crítica pessoana seria, na verdade, a mais imparcial de todas as críticas possíveis, já que assume a sua parcialidade pelo expediente da ficção, parece um tanto exagerada pelo fato de se amparar numa solução que reduz o problema, por um viés aparentemente oposto, outra vez aos termos da velha questão da imparcialidade, mais uma vez assumida como um *valor* crítico.

isto, talvez, sem prefaciá-lo que *sou* o mais severo dos críticos que tem havido. *Exijo* a todos mais do que eles podem dar” (Idem, p. 271, grifo meu) ⁴¹.

Se a crítica pessoana está, portanto, marcada por individualidade e esta já significa espírito criativo, é de se concluir – ou de se imaginar – que a crítica pessoana é trabalho criativo. As páginas críticas de Pessoa, fragmentárias, labirínticas e contraditórias, parecem escritas a partir de pressupostos e critérios muito semelhantes àqueles em que se fundam a sua poesia – exigindo, inclusive, leituras e análises de natureza semelhante. Essa confluência talvez alcance sua realização mais bem concentrada e mais irônica (mas não única), em versos como aqueles assinados sob o heterônimo de Álvaro de Campos e escritos a partir da leitura do drama estático *O Marinheiro* (que, como indica o subtítulo do poema, foi escrito depois do contato com peça em “Orfeu I”):

Depois de doze minutos
Do seu drama *O Marinheiro*,
Em que os mais ágeis e astutos
Se sentem com sono e brutos,
E de sentido nem cheiro,
Diz uma das veladoras
Com langorosa magia:

De eterno e belo há apenas o sonho.
Porque estamos nós falando ainda?

Ora isso mesmo é que eu ia
Perguntar a essas senhoras... (PESSOA, 1969, p. 341):

arte para criticar arte⁴², crítica engendrando escrita criativa – tudo em meio ao jogo teatral da heteronímia⁴³. E é em meio a este jogo – teatral e dialógico – que

⁴¹ Pound, como sempre, é menos dissimulado e menos sutil, e afirma, dentro do debate da imparcialidade crítica, que “É por uma razão dessa ordem que toda crítica deveria ser, reconhecidamente, uma crítica pessoal. Ao fim e ao cabo, o crítico só pode dizer ‘Gosto disso’, ou ‘Estou comovido’, ou algo parecido. Depois de ele se haver revelado, nós o poderemos compreender” (POUND, 1976, p. 74, grifo meu).

⁴² “A poesia só pode ser criticada pela poesia. Um julgamento sobre a arte que não é ele próprio uma obra de arte [...] não tem o direito de cidadania no reino da arte” (SCHLEGEL apud BERMAN, 2002, p. 216).

José Augusto Seabra situa as “metalinguagens críticas” de Pessoa, que, segundo o ensaísta português, “(...) não podem ser consideradas como elementos subsidiários da sua poesia, mas como participando no conjunto estruturado (e em constante reestruturação) que é sua obra” (SEABRA, 1974, p. 18).

Essa posição da crítica – agora aproximada, ou mesmo confundida com a própria literatura, e que Seabra indica como traço definidor da produção de Pessoa – é definida por Bacigalupo, em relação a Pound, da seguinte forma:

It is important to bear in mind that Pound's criticism is not only a poet's criticism, but essentially part of a larger process of writing, and appealing as such. A rhetorical performance, it tells a story and persuades the reader by poetic means (BACIGALUPO, 2001, P. 193).

A rhetorical performance: eis, talvez, o traço característico – e definitivo – que as críticas de Pessoa e de Pound compartilham.

3 – Eleição e recusa: alguns critérios.

Ao tratar das páginas críticas dos autores modernistas, Leyla Perrone-Moisés chega à conclusão de que “(...) a crítica praticada pelos escritores é uma crítica positiva, nunca negativa; eles só falam longamente de autores ‘eleitos’; estão à procura de qualidades e não, como os críticos profissionais, de defeitos” (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 144). A autora observa então que, neste ponto, os

⁴³ A *crítica heteronímica* (aquela que é feita acerca de um heterônimo ou do ortônimo e está assinada por um outro heterônimo ou pelo próprio ortônimo) seria, então, um nível extremamente elevado e evidente daquilo que Perrone-Moisés chama de *crítica-escritura*, na qual “(...) haverá realmente um diálogo entre obras, porque a nova fala se colocará em condições de igualdade com aquela que lhe serve de pré-texto” (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 78) – a igualdade sendo, neste ponto, a condição de *ficção poética* tanto da obra comentada quanto do comentário crítico a seu respeito. Deste modo, complementa Perrone-Moisés, “O crítico não se porá diante dela como um explicador de ambiguidades mas como um desenvolvedor de ambiguidades, isto é, como um escritor” (Idem, p. 79). Ana Raquel Roque, no seu artigo “Crítica ficcional ou ficção da crítica no universo da heteronímia pessoana”, já citado anteriormente, arrola uma série de textos críticos pessoanos – inclusive anteriores a 1914, ano do “nascimento” de Ricardo Reis – que realizam essa crítica “ficcional” entre heterônimos, além de propor uma análise interessante deste fenômeno.

modernistas dão continuidade a uma tradição iniciada pelos românticos alemães: “São, nisso também, herdeiros dos românticos alemães, que, como apontou Walter Benjamin, praticavam uma crítica que era menos julgamento da obra de arte do que método para seu aperfeiçoamento” (Idem, *ibidem*).

De fato, o tradutor e teórico francês Antoine Berman, a partir do seu contato íntimo com a filosofia e a literatura alemã do período romântico, observou (e, não por acaso, num capítulo dedicado à ideia de *tradução como crítica*) que, na concepção romântica,

Compreender a obra é, portanto, situá-la no Todo da arte e da literatura, mostrar sua essência simbólica, que é a de significar, bedeuten, esse Todo e a própria Ideia da arte. É resgatar o ‘sentido infinito’ da obra. A crítica que efetua essa operação só pode ser ‘positiva’, ou seja, dedicar-se apenas a essas obras que, em si mesmas, contribuem para a realização da Ideia da arte. A crítica negativa, por sua vez, é do âmbito da polêmica (BERMAN, 2002, p. 218).

O que se descortina, neste ponto, é um ideal de síntese (ideal identificado e comentado tanto em Pound quanto em Pessoa, no capítulo anterior) norteando, a um só tempo, crítica e tradução – atividades que começam então a se confundir. A própria ideia de “aperfeiçoamento”, que Perrone-Moisés evoca a partir de Walter Benjamin, aparece de forma explícita num trecho já citado – no qual Pessoa, ao comentar o poema de Wordsworth, declara que seria razoável, considerando a sua imperfeição, remanuseá-lo de modo a levá-lo a uma suposta perfeição.

Na carta a Luis de Montalvor, que também já foi comentada, Pessoa faz outras observações que condizem com este ideal de “crítica dos eleitos” – críticas que a linguagem banal dos dias atuais costuma chamar “construtivas”. Por exemplo:

Escrevo e paro. Pergunto a mim-próprio se poderá julgar tudo isto, porque não é transbordante de elogios, uma crítica adversa. Não o conheço e não sei. Mas repare que só a quem muito aprecio

eu escrevo destas cousas. Decerto me faça justiça de crer que a quem não tem nenhum valor eu digo imediatamente que tem muito. Só vale a pena notar os erros dos que são na verdade Poetas, daqueles em quem os erros são erros. Para que notar os erros daqueles que não têm em si senão o jeito de errar? (PESSOA, 1974, p. 271).

A intensa correspondência de Pessoa com poetas contemporâneos seus, e com aqueles das gerações seguintes, atesta a postura que ele mesmo declara nestas linhas⁴⁴. Tudo isso, enfim, difere muito pouco da atuação de Ezra Pound no âmbito mais amplo da poesia e da literatura de língua inglesa – e cite-se, a título de exemplo, apenas o seu célebre e decisivo trabalho de edição de “The Waste Land”, de T.S. Eliot, que inclusive lhe dedicou o poema. Outra vez se nota a idealização de uma espécie particular de comunidade entre os poetas, nos quais o trabalho colaborativo (por meio de uma edição extremamente interventiva como a de Pound, por exemplo) supera o crivo individual e soberano do próprio autor – trabalho este que tem por objetivo o máximo de aperfeiçoamento da obra e, por tabela, da *arte* e da *linguagem* do seu tempo⁴⁵.

⁴⁴ Numa sua crítica à “Poesia nova em Portugal”, na qual comenta as obras de José Régio, Adolfo Casais Monteiro, Alberto de Serpa e Marques Matias, Pessoa declara que “A todos acho mérito, pois, se não o achasse, os não criticaria” (PESSOA, 1974, p. 404).

⁴⁵ Numa aula recente (do semestre 2014.2), ministrada no âmbito da disciplina “Poéticas e políticas da voz”, oferecida pelo Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada, da USP, o professor Roberto Zular observou que a partir do momento em que se publica o manuscrito das emendas e das sugestões feitas por Pound ao poema de Eliot, torna-se impossível lê-lo como um poema de Eliot, simplesmente – sendo necessário considerar que em “The Waste Land”, tal como publicado, pelo menos duas figuras exercem a *função autor*, causando uma inevitável fissura na ideia de uma obra enquanto produto de uma subjetividade particular de determinado escritor. Nesse ponto, é possível observar o encontro entre a poética do alto modernismo e as formulações de certo pós-modernismo em sua faceta não-criativa ou anticriativa, explorada poeticamente por Kenneth Goldsmith e crítica e teoricamente por Perloff, por exemplo. Durante a arguição da banca, tanto Dirceu Villa quanto Fábio de Souza Andrade apontara para a possibilidade de desenvolver algumas relações das discussões acerca de modernidade e antimodernidade, tal como elaboradas na dissertação, com o debate do pós-modernismo. O modo ideal para isso talvez seja este que aqui se descortina – afinal, o trabalho de edição de Pound (que não escreve nenhuma linha do poema de Eliot, mas determina a sua forma final) é, em certa medida, um trabalho não-criativo, mas ainda assim organizador e fundamental para os resultados da obra: desse modo, ainda que imputar anticriatividade ou pós-modernidade a Pound pareça um anacronismo, esse diálogo retrospectivo é plenamente justificável tanto crítica quanto teoricamente, sobretudo nos termos do próprio Pound, sempre ávido por descobrir (ou, antes, *inventar*) relações trans-históricas certamente invisíveis ou impensáveis se buscadas pelos métodos tradicionais da investigação literária.

Essa postura indica de forma muito clara uma espécie de comprometimento *estético* e inclusive *ético* com os seus contemporâneos – incluindo-se aqui autores e leitores, pois que, na concepção dos dois poetas, como logo se verá, a linguagem literária repercute na linguagem de toda a gente (de toda a nação ou de toda a pátria, diriam) e, por tabela, na consciência nacional. Esse comprometimento, até aqui encarado através do seu caráter positivo e cuja intervenção é de natureza colaborativa, visando um aperfeiçoamento, é discernível também nos ataques e nas recusas protagonizada por Pessoa e por Pound.

Portanto, ainda que a referida “crítica dos eleitos” seja recorrente ou mesmo predominante nos seus escritos, tanto Pessoa quanto Pound também praticaram com certa regularidade uma crítica concentrada nos fatores negativos de determinadas obras ou autores. Tais críticas, em geral irônicas e demolidoras, alinham-se estilisticamente a um traço que Compagnon julga típico dos escritores antimodernos: o vitupério. Segundo o teórico francês,

A sexta figura do antimoderno é uma figura de estilo, difícil de delimitar: a vociferação, a vituperação ou ainda a imprecação, aliança entre predição e predicação, em todo o caso, o contrário do ‘famoso *estilo corrente* caro aos burgueses’, que Baudelaire denunciava em George Sand. De Maistre, Chateaubriand, Baudelaire ou ainda Nietzsche, fundadores da tradição antimoderna que atravessa toda a modernidade, ilustram esse estilo da veemência (COMPAGNON, 2011, p. 143).

Esta veemência em relação a aspectos negativos ou reprováveis de certas obras, certos autores e ainda certas posturas no que diz respeito ao trato com a literatura (por parte de críticos, professores, teóricos e censores, por exemplo) pode ser amplamente ilustrada pelas inúmeras polêmicas que marcaram o início da vida e da produção literária propriamente modernista dos dois poetas. Tanto a recepção da revista *BLAST*, em Londres, quanto a de *ORPHEU*, em Lisboa, produziram

contra-argumentações com ataques aos “adversários da arte moderna”, para aproveitar um termo do próprio Fernando Pessoa⁴⁶.

Um considerável trecho do capítulo das críticas negativas e das vituperações de Pessoa e de Pound está reservado às suas relações e ao seu trato com a crítica literária da época. Enquanto Pessoa parte para a sua polêmica contra os críticos da arte moderna com a observação de que

Lembrou-se, há um tempo para cá, certa gente, degenerada por natureza e crítica por predileção, de protestar, cada qual com o mau ‘modo’ que lhe é modo, contra a obscenidade, a confusão desta ou daquela ‘literatura’, destoutra ou daqueloutra poesia moderna, etc (PESSOA, 1974, pp. 299-300),

Pound começa o seu ataque desde o que ele julga ser uma má leitura de Aristóteles: diz que “Não sendo poeta nem imbecil chapado, Aristóteles limitou-se a procurar formular algumas das relações gerais, interiores e exteriores, do trabalho já existente” (POUND, 1976, p. 85), mas observa que “Presumivelmente, é a sua a maior de todas as famílias bastardas de filósofos. Todos, Fulanos, Cicranos e Beltranos, tentam dizer o que deverá fazer o próximo escritor” (Idem, *ibidem*)⁴⁷.

Esta vituperação e esta veemência no trato crítico com a *crítica* são parecidas àquelas que, vez ou outra, surgem também no trato crítico com a *arte* e com os *artistas*. Neste ponto, Pessoa e Pound compartilham inclusive alvos bastante semelhantes, o que já indica uma proximidade de índole que, como se verá na seção seguinte, permite a aproximação dos dois por meio das semelhanças entre as categorias críticas com as quais eles trabalham, sobretudo no que diz

⁴⁶ Cf. PESSOA, Fernando. “Polêmica contra adversários da arte moderna”. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Org. de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974, pp. 299-300-301.

⁴⁷ Saliente-se que a indisposição de Pound não é exatamente contra o caráter prescritivo, já que a sua própria crítica faz uso constante de proibições, mas contra a prescrição feita por aqueles que não são eles mesmos artistas: “Não dê atenção às críticas de indivíduos que jamais tenham escrito alguma obra digna de nota” (POUND, 1976, p. 11).

respeito à apreciação e à revisão da noção de autoria, individualidade e originalidade.

Antes, contudo, observe-se o virulento texto no qual Fernando Pessoa critica *Bartholomeu marinho*, livro de versos infantis escrito por Afonso Lopes Vieira⁴⁸. Os termos com os quais o poeta-crítico se refere e qualifica Lopes Vieira são contundentes: trata-se de um idiota, uma verdadeira besta, um estúpido e, enfim, um criminoso. Este último adjetivo é particularmente explorado e explicado por Pessoa. Segundo o poeta,

O Sr. Lopes Vieira é um *criminoso*. É-o por três razões. Está estragando, com o seu *gato-por-lebre* de simplicidade, o rudimentar senso estético de crianças que, mesmo que sejam só duas, são classificáveis de inúmeras, ante o horror do crime. – Está tornando ridículos assuntos que conviria tratar com uma decência que a estupidez, mesmo quando involuntária, nunca tem (PESSOA, 1974, p. 346, grifos meus).

O que se depreende desta observação crítica é que Pessoa considera criminosa a *falsidade* de Lopes Vieira – que, para utilizar os termos do próprio poeta, oferece *gato-por-lebre* ao leitor, com o agravante desse leitor ser, no caso específico, ainda criança, incapaz de grande discernimento no que se refere a material artístico e literário. Mais adiante em sua resenha, Pessoa conclui que a influência de um autor *falso, irresponsável e criminoso* como Lopes Vieira sobre as crianças terá como consequência o enfraquecimento da capacidade crítica dos portugueses em geral, bem como o consequente enfraquecimento da própria nação portuguesa. Assim (com algum humor) o poeta define a situação:

Educados na estupidez pela leitura das obras infantis do Sr. Lopes Vieira, levados ao antipatriotismo pelo inevitável desdém que um livro como o *Bartholomeu marinho* leva a ter pelo navegador que ali aparece de bebê de Carnaval, cheio de fobias por lhes terem sido metaforizadas na infância cousas como que um quarto

⁴⁸ Cf. PESSOA, Fernando. “Afonso Lopes Vieira: crítica de um livro para crianças”. In: PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Org. de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974, pp. 345-346.

escuro é logicamente terrível, os homens de Portugal de amanhã (adotados escolarmente, como tudo o que dizemos neste artigo leva a crer que sejam, os livros do Sr. Lopes Vieira) terão por Shakespeare o Sr. Júlio Dantas, por Shelley o Sr. Lopes Vieira... e serão espanhóis (PESSOA, 1974, p. 346).

Não é pouca, portanto, a responsabilidade que Pessoa imputa ao escritor: uma atuação falsa, por parte deste, pode resultar trágica para o país ao qual pertence e que o lê. Tudo isso, toda essa visada ética acerca da atividade do escritor, assemelha-se muito às propostas poundianas no que concerne à atuação e à responsabilidade social dos artistas e dos poetas. No seu texto “O artista sério”, Pound deixa explícito o seu incômodo diante de artistas que falseiam os seus trabalhos. Escreve que

Se [um artista] mente por deliberado propósito de mentir, por descuido, preguiça, covardia, ou por qualquer outra espécie de negligência, mesmo assim está mentindo, e deveria ser punido ou desprezado na medida da gravidade de sua ofensa. Tal ofensa é de natureza idêntica à do médico e, de acordo com sua posição e com a natureza de sua mentira, torna-se ele responsável por futuras opressões e pela falsidade de futuras concepções (POUND, 1976, p. 60).

A falsidade na prática poética, portanto, é similar à falsidade e ao erro na prática médica, tratando-se, enfim, de um crime – que pode e que deve ser punido. Também para Pound é a nação – e a sua língua e sua cultura – o espaço no qual a falsidade artística exerce a sua má influência, que se torna perceptível quando a diluição da linguagem poética provoca a diluição da linguagem de outros âmbitos e personagens da sociedade e da nação, sejam eles políticos, críticos, sentimentais etc⁴⁹.

⁴⁹ Michel Butor, em seu já referido ensaio sobre Pound, observa que o poeta norte-americano “(...) tem uma consciência extremamente forte do poder e da seriedade da poesia. Ela não é de modo algum para ele um divertimento, simples ‘literatura’, mas uma função indispensável ao bom andamento de uma sociedade, porque ela é a salvaguarda, a higiene e a medicina da linguagem” (BUTOR, 1974, p. 169). Essa consciência poundiana tem uma implicação ética central para pensar a sua obra em relação com as suas posturas políticas autoritárias. Tratei desse tema no artigo “‘Cantico del sole’, de Ezra Pound: passagem da poesia à ética”, lido no V CIL, na Universidade de Buenos Aires, em 2012, no qual tento refletir sobre o fato aparentemente contraditório de uma

Essas consequências desastrosas do suposto mau trabalho poético são exploradas por Pound num outro texto célebre, “Como ler”, no qual o poeta também procura dividir os escritores em seis categorias distintas, analisadas em diálogo e hierarquicamente: *inventores*, *mestres*, *diluidores*, *homens* que trabalham “mais ou menos bem, dentro do estilo mais ou menos bom de um período” (POUND, 1976, pp. 35-36), e ainda *belle-lettres* e os *lançadores* ou *iniciadores de moda*. Destas categorias, importam sobretudo as duas primeiras, pois é a partir delas que Pound expõe a sua visão distinta e inovadora das noções de originalidade, apropriação e autoria, bem como o valor que atribui a cada uma delas. E tanto essas categorias quanto esses valores possuem semelhanças inegáveis com certas proposições críticas feitas por Pessoa, para quem o valor mais alto de uma obra, de um escritor ou de uma escola literária não consiste propriamente na originalidade ou na invenção, mas na capacidade *sintética* de reunir originalidade, invenção e apropriação do trabalho alheio precedente (capacidade de *mestres*). E, ao mesmo tempo em que fornece novos parâmetros críticos para avaliação das obras, Pessoa se pergunta: “Uma fusão de elementos do passado: verá o crítico a fusão dos elementos?” (PESSOA, 1974, p. 285).

proposta de literatura engajada nos debates e nos temas sociais resultar numa prática política autoritária (vide Anexo I). Numa conversa informal, já numa mesa de bar após a defesa da dissertação, o membro da banca Dirceu Villa fez uma observação curiosa sobre essa relação entre poesia e sociedade na obra e no percurso de Pound: segundo ele, o erro fundamental do poeta norte-americano foi ter acreditado na possibilidade de transportar seu sistema literário para o sistema social, pois, segundo Villa, a literatura não é democrática – de modo que a sociedade resultante desse transporte idealizado por Pound não poderia ser, jamais, uma sociedade democrática. Já no caso de Pessoa, a sua referida visada ética parece muito mais indefinida, sobretudo por conta do seu apreço pela contradição e pela blague, o que permite leituras surpreendentes, através da chave da ironia, inclusive de um texto como “O interregno”, sua defesa da ditadura militar em Portugal: Gagliardi define-a, antes, como uma “*suposta* defesa da ditadura militar em Portugal” (GAGLIARDI, 2014, p. 77, grifo meu) que deve (ou pode) ser lida menos como um opúsculo engajado nessa defesa do que como uma peça irônica a jogar contra a censura imposta pelo regime de exceção. De todo modo, é possível discernir, nas páginas críticas de Pessoa, uma aposta constante no alto valor da literatura enquanto método para formação, aperfeiçoamento e conservação da sociedade, o que imputa aos literatos o mesmo alto valor e bastante responsabilidade.

4 – Categorias compartilhadas e o ideal de síntese.

O crítico que tem a sua capacidade questionada é o mesmo crítico que, segundo Barthes, acredita na possibilidade de decifração ou de resolução da obra por meio da compreensão do Autor. Na medida em que já não se entende o autor como o criador de uma obra cujo fundamento é ele mesmo, figura unívoca e incontornável, mas como uma espécie de *organizador* e *sintetizador* de vozes, experiências e formas que não são apenas suas, mas também alheias, o crítico capaz de ler devidamente a obra será aquele capaz de discernir e escutar os diálogos, e não aquele ávido por interpretar o monólogo.

A dúvida de Pessoa aparece no seu texto “Inutilidade da crítica”, no qual o poeta parece disposto a determinar novos critérios para avaliação das obras, bem como indicar uma espécie de incomunicabilidade que se instalara, àquela época, entre a crítica e a arte: esta, já fundada nesses novos critérios que Pessoa apresenta (o principal deles: a originalidade como capacidade de síntese do presente e do passado, do contemporâneo e do tradicional), não pode sequer ser notada por uma crítica ainda amparada em conceitos superados. Por isso, apesar do “(...) clamor de que o nosso tempo necessita de um grande poeta” (PESSOA, 1974, p. 285) que ainda não possui, este “(...) pode já ter aparecido: sua obra teria sido noticiada em umas poucas palavras de *vient-de-paraître* em algum sumário bibliográfico de um jornal de crítica” (Idem, *ibidem*).

Os critérios que Pessoa sugere para avaliação dos poetas aparecem, mais desenvolvidos, também na sua proposta de apreciação e de análise das escolas literárias, num texto a propósito do Sensacionismo. Vale citá-lo longamente:

Uma corrente literaria sendo, por definição, uma ordem de obras originaes, ha trez modos de correntes literarias: 1. A corrente literaria cuja unica preocupação consiste em ser nova e original, rompendo com o passado conscientemente, embora inconscientemente esteja ligada a parte d'elle, como por fôrça tem que acontecer. 2. A corrente literaria que procura synthetisar as correntes literarias passadas. 3. Aquella que procura synthetisar as correntes passadas e acrescentar-lhes qualquer elemento, isto é, synthetisal-as atravez de um criterio novo, de uma nova visão das cousas (PESSOA, 2009, p. 165).

Em seguida a essas definições e classificações, Pessoa observa a superioridade das correntes literárias da terceira espécie:

São d'esta ultima especie as mais altas correntes literarias. São aquellas que, reunindo em si quanto de original todas as correntes anteriores trouxeram, synthetisam atravez da sua virtualidade propria os caracteristicos d'essas correntes, e as transcendem com um qualquer caracteristico que lhes é peculiar (Idem, pp. 165-166),

e, como exemplo desta, o poeta cita “Renascença italiana e ingleza” (Idem, p. 166)⁵⁰.

As semelhanças entre estas categorias críticas, históricas e analíticas e a célebre classificação dos autores proposta por Pound, citada mais acima, sobretudo naquelas de “inventores” e “mestres”, são notáveis. Ainda que falte ao sistema proposto por Pound um carácter mais explícita e marcadamente dialético que se encaminhe para uma síntese, as duas propostas coincidem no que diz respeito aos valores atribuídos àqueles que inventam e àqueles que sintetizam invenções próprias e alheias. Pois, para Pound, a classe dos mestres é

uma classe muito pequena, e há poucos que o sejam de verdade. O termo se aplica com propriedade aos inventores que, além de suas invenções pessoais, *são capazes de assimilar e de coordenar grande número de invenções anteriores. Quero dizer que eles ou começam com um núcleo que lhes é próprio e acumulam adjuntos, ou então digerem enormes quantidades de assunto, aplicam alguns modos de*

⁵⁰ A julgar por algumas das declarações de Pessoa acerca do Sensacionismo, citadas no capítulo anterior, também o movimento idealizado por ele se encaixaria – ou procuraria se encaixar – neste paradigma; daí, afinal, a sua cara Renascença Portuguesa. Como foi observado pelos dois membros da banca de defesa, algo desse esquema pessoano segundo o qual o poeta superior é aquele que sintetiza pode ser observado também no seu texto sobre os quatro graus da poesia lírica.

expressão conhecidos e conseguem impregnar o todo com alguma qualidade especial ou com alguma característica própria, levando o conjunto a um estado de plenitude homogênea (POUND, 1976, p. 35, grifo meu).

Vê-se aqui, outra vez, a ideia de que é a assimilação – que se pode deduzir que seja feita através da leitura em sua biblioteca, mas também dos exercícios de imitação, tradução etc. – o traço definidor do artista e da obra cujo valor é o mais alto.

Nisso está implícita, ainda, a ideia de um aperfeiçoamento contínuo da arte por meio do trabalho conjunto dos artistas – que, em nome desta, retomam antigos *modos de expressão* (o termo é poundiano) que podem ser renovados. Daí uma outra dúvida de Pessoa: “[...] aceitará o crítico esse melhoramento como melhoramento, ou como imitação o uso daqueles padrões?” (PESSOA, 1974, p. 285)⁵¹.

O que preocupa Pessoa é algo discernível também entre as reflexões de Ezra Pound. No seu já comentado ensaio acerca de Laforgue, escrito *à maneira* de Laforgue, o poeta norte-americano declara que um dos grandes equívocos do crítico (“imaturo”, diz ele) é a preocupação exagerada com relação à originalidade de uma obra ou de um artista. Enquanto que o crítico “vive caindo nessas armadilhas” (POUND, 1976, p. 119), o artista permanece “indiferente à antiguidade ou à novidade” (Idem, *ibidem*) porque “se encontra em equilíbrio saudável” (Idem, *ibidem*), fazendo uso do velho e do novo de acordo com as suas necessidades de

⁵¹ É curioso notar que a fortuna crítica dos dois poetas assume naturalmente esses parâmetros. A título de exemplo, observe-se este trecho de Leyla Perrone-Moisés: “A grandeza de Pessoa não reside, a bem dizer, numa profunda renovação da forma poética, nem na variedade de sua temática. Pessoa não foi um ‘revolucionário’ com respeito à forma; foi antes um executante *originalíssimo*, que soube manejar todos os recursos da língua portuguesa. Afora esse extraordinário virtuosismo, que lhe permitiu moldar a língua a seu jeito, não há grandes novidades formais em sua obra. *Todas as formas que ele usa existiam antes*, desde a tradicional quadrinha, passando pela redondilha e o soneto, até as formas mais modernas do verso livre (que ele *colheu* em Whitman) ou do poema-cartaz, com técnicas como a colagem e o expressionismo tipográfico (que ele *recebeu* do Futurismo)” (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 93, grifos meus). Perrone-Moisés, portanto, está longe da postura crítica que percebe esse aproveitamento de técnicas passadas como simples “imitação” – além de não acusar contradição entre este aproveitamento e a originalidade do poeta, qualificando-o justamente como “originalíssimo”.

expressão ou composição da obra. Segundo Pound, dentre aqueles que não são criadores, mas que supostamente têm o potencial para a apreciação devida deste novo paradigma crítico, estão os professores e os estudantes de literatura, os eruditos cujos ofícios pressupõem um contato com o que de melhor se fez ao longo da história da arte. O próprio Pound, no entanto, observa que “O erudito, quase sempre egoísta, pouco tem a ver, via de regra, com as letras contemporâneas. Ele joga no certo. Atém-se ao que muitos já consagraram. Deixa que o jornalista seja nosso juiz” (POUND, 1976, p. 119). Entre o jornalista inculto e afeito à moda e o erudito culto mas passadista, a figura crítica que passa a se destacar é a do próprio artista, cuja condição *sui generis* pressupõe, a um só tempo, o interesse pelo passado e a necessidade de intervenção no presente.

É uma nova percepção, portanto, que passa a guiar a produção, a leitura e a avaliação crítica das obras literárias – percepção esta que já não posiciona a subjetividade do Autor no centro imóvel da sua criação, e exige, enfim, uma nova postura e uma nova escrita críticas: postura artística, escrita criativa⁵². O crítico-artista ou o artista-crítico é o crítico ideal porque ele mesmo conhece o processo de criação e sabe que a sua expressão não é simples e pura autoexpressão: em sua linguagem e em sua voz irrompem outras linguagens, ecoam outras vozes.

Linguagens e vozes que se desgarram da *tradição*.

⁵² Na introdução de *O gênio não original*, Marjorie Perloff resgata e comenta uma resenha crítica feita por Edgell Rickword acerca do poema *The Waste Land*, de T.S. Eliot, publicada no *Times Literary Supplement*, e que serve como exemplo esclarecedor de como esse tipo de demanda era fundamental à época. A crítica norte-americana faz uma análise exemplar: “Essa resenha no *TLS* é um documento importante para qualquer um que deseje compreender a poesia emergente no século 20. A acusação básica de Rickword é bastante clara: a *citação*, em especial a citação que deriva de outros autores, mina e destrói a essência da poesia, que é (ou deveria ser) a expressão da emoção pessoal – a emoção expressa, é claro, nas *próprias palavras* do poeta, inventadas para esse exato propósito. O ‘zigue-zague das alusões’, portanto, é um mau sinal; o ‘espetáculo de lanterna mágica’ – um termo que Rickword, sem dúvidas, derivou de Proust – não deveria consistir de ‘slides feitos pelos outros’. Um poema como um ‘conjunto de notas’, a maior parte delas ‘emprestadas’ de outros textos: como ‘mera anotação’ só pode ser ‘o resultado de uma indolência do poder imaginativo’” (PERLOFF, 2013, p. 25). Imagine-se, então, qual seria a reação de Rickword se soubesse da enorme intervenção poundiana na composição do poema.

Vozes em volta

“Ora, a leitura do texto poético é escuta de uma voz. O leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta: do silêncio anterior até o objeto que lhe é dado, aqui, sobre a página”.

Paul Zumthor, *O empenho do corpo*.

1 – Aproximar as vozes.

Quando escreve seu breve artigo “Pessoa e Pound”, publicado em maio de 1957 no suplemento literário de *O Estado de São Paulo*, Adolfo Casais Monteiro adota uma postura e um discurso que, a rigor, não condizem com a natureza da comparação sugerida, pelo menos tal como ele a descreve: enquanto essa é ousada, arriscada e inovadora, o tom da proposta e do propositor é cauteloso e por vezes humilde. Por exemplo: o crítico português afirma ser incapaz de levar adiante tal estudo porque este “reclamaria uma mais atenta investigação do que posso fazer, quanto mais não seja pelo meu muito deficiente conhecimento da poesia de Pound” (MONTEIRO, 1985, p. 122). Logo em seguida, sugere aos “moços concretistas de S. Paulo” (Idem, ibidem) que atentem para as semelhanças entre o poeta das máscaras, das *personae*, e o poeta das máscaras, dos heterônimos: “E o meu voto seria que, descansando um pouco da exclusiva atenção aos ideogramas, os poetas concretos nos dissessem o que lhes parece isto tudo” (Idem, p. 124). Numa nota acrescentada em junho de 1958, pouco mais de um ano após a primeira publicação do texto no diário paulistano, Casais Monteiro constata de forma sucinta: “Não disseram” (Idem, ibidem).

Augusto de Campos, no entanto, se não disse *logo, ainda* diria algo a respeito da proposta do crítico português. No seu texto introdutório ao volume *Poesia / Ezra Pound*, editado em 1983, o poeta brasileiro trata rapidamente da questão, à qual dedica apenas um breve parágrafo. Ao tentar iniciar um diálogo com os autores concretos, ainda na década de 1950, Casais Monteiro observara que estes eram os interlocutores ideais por serem todos eles – ao contrário do próprio Casais Monteiro – “profundos conhecedores do poeta dos *Cantos*” (MONTEIRO, 1985, p. 122), uma definição justa, sobretudo se aplicada a Augusto de Campos, autor da introdução que por ora é comentada⁵³ – e que é, ela mesma, uma evidência da sua competência no trato com a escrita de Pound. Irônico, no entanto, é que este texto revele, por um lado, uma leitura profunda da obra de Pound e, por outro, uma abordagem um tanto superficial da poesia de Fernando Pessoa. Tome-se, por exemplo, a principal justificativa dada por Augusto de Campos para a inviabilidade ou o desinteresse da comparação proposta pelo ensaísta português:

As *personae* de Pessoa são, na verdade, personalidades fictícias projetadas do próprio poeta, de dentro para fora. Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis – a santíssima trindade poética em que se hipostasiou o poeta – são três pessoas distintas (os) num (a) só Pessoa. Pode-se falar tranquilamente da poesia de cada um deles como um todo, como um “corpus”, até certo ponto independente da obra assinada por Fernando Pessoa (CAMPOS, 1983, p. 25).

É surpreendente que Augusto de Campos, crítico no mais das vezes atento às armadilhas das interpretações impressionistas, incorra em tal leitura do fenômeno heteronímico e da obra pessoana. Para além da questionável observação segundo a qual a heteronímia é uma espécie de projeção “de dentro para fora” (portanto subjetivista e, em último caso, vetor de autoexpressão), a proposta de uma leitura

⁵³ CAMPOS, Augusto de. “Ezra Pound: Nec Spe Nec Metu”. In: POUND, Ezra. *Poesia*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; Trad. Augusto de Campos [et al]. São Paulo: HUCITEC, Editora UNB, 1983.

independente de cada heterônimo (cada um lido ou escutado como uma voz independente) é, por certo, uma proposta empobrecedora, que teria como resultado a limitação da experiência poética que a heteronímia põe em cena (ou em jogo) – e que consiste, em grande medida, justamente na observação e na apreciação dos seus diálogos, das semelhanças e das diferenças existentes entre os heterônimos, bem como na forma como estas se relacionam com o seu autor e, por tabela, com a noção tradicional de autoria⁵⁴.

O que Augusto de Campos parece não levar em conta, nesse ponto, é a relação *dialógica* que o fenômeno heteronímico pressupõe para sua criação – ou que, pelo menos, pretende ou pode disparar a partir de sua leitura. O poeta paulistano, portanto, parece se conformar com a transformação deste diálogo profuso e constante, que se dá tanto no amplo espaço da tradição poética e literária quanto no âmbito *mais* restrito (mas nem por isso restrito) do projeto poético e literário particular de Pessoa, num monólogo cerrado que sai *de dentro para fora*⁵⁵.

Segundo a declaração de Augusto de Campos, portanto, o suposto monólogo que marca a heteronímia pessoana só poderia ser pensado enquanto diálogo se este fosse definido como um "(...) diálogo silencioso da alma consigo mesma (...)" (CAVARERO, 2011, p. 62), nos termos da filósofa italiana Adriana Cavarero, para quem este diálogo silencioso “não é somente um monólogo; é um solilóquio que,

⁵⁴ Nesse contexto insere-se também o diálogo crítico entre os heterônimos, comentado no capítulo anterior. E sobre isso, José Augusto Seabra afirma, ao considerar a gênese dos heterônimos, que “Estamos assim mais uma vez confrontados com a *estrutura dialógica da heteronímia*. Entre os autores que constituem a constelação poética de Pessoa estabelece-se um sistema de relações mútuas, em que cada elemento se responde e corresponde, num tecer e destecer sempre retomado de fios que se vão entrecruzando, em planos diversos mas que se interpenetram” (SEABRA, 1974, p. 15, grifo meu).

⁵⁵ Diga-se, desde já, que a leitura questionável que Augusto de Campos faz da heteronímia está ao lado da sua importante intuição de que um viés produtivo para a aproximação entre Fernando Pessoa e Ezra Pound talvez esteja no trabalho tradutório dos dois poetas, ponto do qual partirão as análises do capítulo seguinte dessa dissertação.

mesmo metaforizando-se na esfera da voz, neutraliza o estatuto relacional da voz e, portanto, da palavra” (Idem, ibidem, grifo meu). Essa colocação é importante devido à sua distância em relação à leitura da poesia de Pessoa que aqui se propõe – afinal, ainda que a voz de fato apareça simplesmente metaforizada em diversos poemas do autor português (inclusive no âmbito de um eventual debate da alma consigo mesma), a própria realização da heteronímia é a maior evidência de que Pessoa foi além da simples metáfora, explorando – inclusive como definidor mesmo da poesia – o estatuto relacional da voz e da palavra. É natural que a poética de Pessoa, vista tal como propõe Augusto de Campos e não como um processo de diálogo e de seguidas apropriações, desdobramentos e reinterpretações relacionais de *vozes* e de *falas* alheias (como algo, portanto, que não é simplesmente projetado *de dentro para fora*), pareça oposta à de Pound, cujas máscaras, segundo o próprio Augusto de Campos,

(...) correspondem (com a exceção talvez única de Mauberley) a pessoas reais de poetas que falam, em sua própria linguagem, ‘*através de*’ Pound: Cino, Bertran de Born, Villon, Heine, Laforgue, Corbière, etc. Daí a sua multiplicidade, que impede se constituam numa personalidade acusada, autônoma, ao nível dos heterônimos (CAMPOS, 1983, p. 25, grifo meu).

Contudo, essa ideia de que alguém que não o próprio poeta fala (ou observa, ou escreve, ou vive, ou revive – com tudo isso resultando na *escrita*) *através* dele, e que Augusto de Campos crê notar em Pound, mas não em Pessoa, é, na verdade, um dos fundamentos mesmo da poética pessoana, exposto e exaustivamente comentado por ele em prosa crítica e filosófica e também trabalhado em sua poesia e em seus dramas. Versos como “Quem dicta o que eu medito/ Sem me ouvir meditar?” (PESSOA, 2004, p. 156); ou “Não sou eu quem descrevo. Eu sou a tela/ E oculta mão colora alguém em mim” (PESSOA, 1969, p. 127); ou “De quem é o olhar/ Que espreita por meus olhos?” (Idem, p. 132); ou ainda, estes mais célebres,

“Não meu, não meu é quanto escrevo./ A quem o devo?” (Idem, p.164); ou mesmo toda uma obra como *O marinheiro*, que, segundo Caio Gagliardi, dramatiza “(...) alguns dos temas mais caros à poesia de Pessoa” (GAGLIARDI, 2010, p. 24), entre os quais estão “o desdobramento da voz; a clivagem do eu num espaço aberto entre aquele que sente e aquele que pensa, ou entre aquele que pensa e que diz” (Idem, ibidem)⁵⁶; tudo isso, afinal, confirma o equívoco de Augusto de Campos ao tentar afastar Ezra Pound de Fernando Pessoa por meio de um tema e de um procedimento que os aproxima, sendo comum a ambos⁵⁷.

Tal semelhança de fundo, no entanto, não implica uma equivalência de forma ou de desdobramentos. Note-se que, nos três poemas e nas falas do drama de Pessoa citados logo acima, este alguém que se expressa através do poeta ou da personagem está oculto ou é desconhecido, ficando o escritor quase sempre a buscá-lo ou a se indagar a respeito de sua identidade. Nos poemas de Pound costuma ocorrer o oposto: aquele que fala se apresenta. Ele é Villon, Heine, Laforgue, Catulo, Bertran de Born. Quando, à maneira de Pessoa, Ezra Pound tematiza – e metaforiza – propriamente este expediente de composição, como o faz nos versos de “Histrion” (e não custa relembrar que o histrião era o ator das farsas antigas), ele assume a máscara e indica sua procedência:

“(...)
 And yet I know, how that the souls of all men great

⁵⁶ Os exemplos pertinentes a essa ideia, em *O marinheiro*, são profusos: “Que voz é essa com que falais?... É de outra... Vem de uma espécie de longe...” (PESSOA, 2010, p. 70), pergunta a certa altura a Terceira veladora, enquanto que a Segunda confessa: “Não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está falando com a minha voz?” (Idem, p. 72).

⁵⁷ E, talvez, mesmo a predominância (também questionável) de diálogos e de apropriações de vozes *não explícitos*, em Pessoa, não justifique a assunção do suposto solilóquio fechado das vozes pessoanas tal como apontado por Augusto de Campos, sobretudo se, junto com Jean-Luc Nancy, assumirmos que “Mas, diálogo ou não, há polifonia no seio de toda voz. Porque a voz não é uma coisa, é a maneira pela qual alguma coisa – alguém – se afasta de si-mesma e deixa ressoar esse desvio” (NANCY, 2013, p. 6) – comentário fundamental e também exemplarmente adequado às inquietações das Veladoras de *O marinheiro*.

*At times pass athrough us,
And we are melted into them, and are not
Save reflexions of their souls.
Thus am I Dante for a space and am
One François Villon, ballad-lord and thief,
(...)" (POUND, 2014, online)*

Nota-se, de início, que o poeta norte-americano não prescinde em absoluto de um vocabulário místico ou fantasmal (*alma*, neste caso⁵⁸), que denotaria a natureza oculta ou insidiosa deste outro que o toma como meio de expressão; contudo, os seus fantasmas jamais são indistintos e, se é que são invisíveis, sempre se fazem ouvir, sempre erguem suas vozes (e seus nomes) – neste poema, por exemplo, ele afirma evocar ninguém menos do que Dante Alighieri e François Villon, poetas constantemente redivivos por Pound em outros pontos da sua obra (mas não em “Histrion”, pois o que se tem aqui é um sujeito lírico dizendo da possibilidade de assumir tais máscaras ou vozes, mas não propriamente utilizando-as). Tais fantasmas, portanto, provêm quase sempre da tradição literária (ou artística, em geral, ou mesmo filosófica) que se acreditaria morta e com a qual Pound pretende estabelecer uma espécie particular de diálogo⁵⁹.

O que se pretende arriscar e explorar, com a comparação proposta neste capítulo, é o fato de que os fantasmas pessoais podem, também eles, ser nomeados – e não apenas Bernardo Soares, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Fernando Pessoa, mas também com certos nomes retirados da tradição literária com a qual o poeta português dialoga em nível profundo e de

⁵⁸ Seu “Canto I” não é recriação justamente da célebre evocação dos mortos, do *Canto XI*, da *Odisseia*?

⁵⁹ É importante que se mantenha em mente a discussão do capítulo inicial da dissertação, no qual o tema do luto, amparado sobretudo na postura de Barthes de amar e reavivar o perdido e o morto, pautou a discussão sobre a permanência e o retorno do passado. Sobre isso, também é pertinente recordar a análise de Butor sobre o “Canto I”: “Neste primeiro *Canto*, todo o programa do poema é esboçado: trata-se de uma espécie de inferno assim como de uma evocação dos mortos que nos podem dar conselhos salutares, esclarecer-nos sobre os meios de ‘voltar’ à idade de ouro, àquele entendimento com a natureza do qual Afrodite é a personificação, Afrodite cujo ramo de ouro permite a Enéias sair vivo dos infernos” (BUTOR, 1974, p. 172).

forma constante – e, apesar da sua descrição, vez ou outra de modo explícito. Não por acaso, Darlene J. Sadlier escreve sobre Pessoa que

Quoting Kristeva, we might say that all his work was ‘a [conscious] reading of the anterior literary corpus’, and his various compositions represent ‘an absorption of and a reply to’ not just one but several other texts. As a consequence of his love of parody, pastiche, and imitation, he created the later heteronyms, who provide him with a complete imaginary world and who function as a kind of tradition – a series of texts that play off against one another and against literary history in general (SADLIER, 1998, p. 25, grifos meus).

À parte a referência direta aos heterônimos, essa é uma observação que pode ser facilmente aplicada a uma interpretação da obra e da poética de Ezra Pound: leitura consciente – e, portanto, *crítica* – da tradição; diálogos textuais que se dão dentro da própria obra do poeta e a partir desta com obras alheias; utilização de recursos como paródia, pastiche e imitação (acrescente-se, neste ponto, a *tradução* e a *citação*) – todos esses traços, enfim, podem ser discernidos nas obras crítico-teóricas e poéticas tanto de Pessoa quanto de Pound.

2 – As vozes de Pound.

O discurso inaugural do pensamento sobre a poesia, no Ocidente, é também uma reflexão sobre a origem da voz do poeta – ou da sua mudez. No *Íon*, diálogo de juventude de Platão, *o poeta* entra no debate crítico e filosófico ocidental sofrendo uma perda: aquilo que ele diz não é dele, aquele que fala não é ele. Platão escreve que

Pois não dizem [os poetas] essas coisas em virtude de uma técnica, mas em virtude de um poder divino, uma vez que, se eles tivessem, em virtude de uma técnica, a ciência de falar belamente em um gênero, também teriam em todos os outros; mas, por isso, o deus retira deles o senso e se serve deles como servidores, e também dos cantores de oráculos e dos adivinhos divinos, para que nós, os ouvintes, saibamos que não são eles – aqueles nos

quais o senso está ausente – os que falam essas coisas assim dignas de tanto valor, mas o próprio deus é quem fala, e através deles se faz ouvir por nós (PLATÃO, 2011, p. 39).

Essa assunção inicial de uma voz alheia que soa por meio do poeta persistirá em boa parte da discussão e da reflexão poética posterior (alcançando inclusive os dias atuais). Entre outros desdobramentos, ela ora ganhará contornos místicos e religiosos (o poeta como médium ou vidente), ora revelará implicações de natureza psicológica (o Inconsciente como fonte de expressão) e paranoica (vide *a palavra soprada* que, segundo Derrida, atormentava um autor como Antonin Artaud⁶⁰), ora provocará uma reflexão sobre ética e alteridade⁶¹ – e, por fim, servirá ainda de ponto de partida para pensar conceitos de teoria literária como intertextualidade, influência, apropriação e citação. É desde esse último espectro que Antoine Compagnon declara, em seu “Vox: a possessão”, que “A citação é uma musa leiga, uma possessão profana” (COMPAGNON, 2007, p. 79). Para pensar o *concerto de vozes* que os poetas modernos, entre eles Pessoa e Pound, põem em cena em suas obras, é preciso levar em conta essa espécie de profanação do tema sagrado da voz divina que soa através do poeta: o diálogo já não se daria entre Deus e Poeta, ou entre Musa e Cantor, mas simplesmente entre poetas, no âmbito dessa comunidade idiossincrática referida no capítulo anterior – e por meio sobretudo da citação⁶².

⁶⁰ “Le poète qui écrit s’adresse au Verbe et le Verbe a ses lois. Il est dans l’inconscient du poète de croire automatiquement à ces lois. Il se croit libre et il ne l’est pas” (ARTAUD, 2014, online) é a crença e o desespero do escritor francês, revoltado contra o Verbo (que remete, naturalmente, a Deus).

⁶¹ “Ele [o poema] acontece, então, essencialmente, sem que se tenha que fazê-lo: ele se deixa fazer, se deixa levar, sem atividade, sem trabalho, no mais sóbrio *pathos*, estranho a qualquer produção, sobretudo à criação. *O poema cai, benção, vinda do outro. (...) Sem sujeito: talvez haja poema, talvez se deixe, mas nunca o escrevo. Nunca assino um poema. O outro assina. O eu apenas é em função da vinda desse desejo: aprender de cor*” (DERRIDA, 2010, p. 116, grifos meus)

⁶² É preciso ressaltar que não seria o caso de apontar, tanto em Pound quanto em Pessoa, para uma ausência absoluta dessa discussão no nível místico ou psicológico, já que a utilização de termos como *antenas da raça* ou *alma* ou *espírito*, em Pound, ou as constantes referências de Pessoa à voz

O caso de Pound é, outra vez, mais evidente. Mario Faustino, em artigo dedicado ao poeta norte-americano, chama a atenção já para a etimologia do termo *persona*: “(...) per sona, sons através de (...)” (FAUSTINO, 1976, p. 146, grifo meu). O expediente das *personae*, portanto, não desloca a posição medial do poeta, já identificada e declarada por Platão: ele segue sendo essa espécie de caixa acústica ou de ressonância que, em sua essência, é oca, a partir da qual não se pode originar o discurso ou a voz. A distinção central, portanto, diz respeito à proveniência ou à origem da voz, das vozes: elas já não são dos deuses ou das musas⁶³, mas de outros poetas, que emitem os seus sons desde os seus lugares na tradição literária⁶⁴. Analisando a cadeia da mensagem poética tal como apresentada por Platão no *Íon*, Cavarero escreve que

O canto do poeta é um anúncio de coisas de que ele é o mensageiro. O conceito mesmo de mensagem colocada em voz implica pelo menos um jogo a três: a fonte, o meio e o destinatário. No *Íon* trata-se, todavia, de um jogo a quatro. Na poesia épica, entre o poeta e o público intervém o rapsodo. Voz da voz do poeta, mensageiro do mensageiro dos deuses, o rapsodo é o segundo elo dessa transmissão vocálica. No início está a Musa, ao final, o público. No meio, estão as vozes do poeta e do rapsodo (CAVARERO, 2011, p. 112).

Seria o caso de observar, na realização moderna tal como proposta por Pound, um jogo que por sua vez se faz a três – já que o poeta, após perder o seu contato com os deuses e passar a evocar as vozes de outros poetas, termina por confundir-se

de uma espécie de Desconhecido (bem como a sua obsessão – irônica ou não – pelos temas de natureza psicológica, ou o seu desejo – semelhante ao de Artaud – de fazer “(...) talvez um dia um poema meu,/ Não qualquer coisa que, se eu a analyso,/ É só a teia que se em mim teceu” [PESSOA, 2004, p. 121]) evidenciam o contrário, ou seja, uma espécie de persistência ou latência dessas facetas do debate sobre a origem da voz do poeta, ou da sua mudez. Se aqui se opta por uma terceira via, que é de natureza teórica – e profana – é sobretudo pelo fato de ser justamente essa aquela que permite uma aproximação mais frutífera entre os dois autores.

⁶³ Com Barthes, sealaria de *Inspiração*, mas “(...) não num sentido mítico romântico (a Musa de Musset), nem no sentido grego de *entusiasmo*, (...), mas no sentido = inspirar-se de” (BARTHES, 2005, pp. 17-18).

⁶⁴ E não necessariamente para confirmá-la, mas muitas vezes para questioná-la e abalá-la.

com o rapsodo⁶⁵. Esse curto-circuito provocado por Pound preservou a vacuidade do poeta e, de certa forma, a ampliou (já que o vazio não aparecia justificado em função de um discurso divino, supostamente elevado) – motivo pelo qual sua poética foi duramente criticada, sobretudo por aqueles leitores e autores pautados numa estética de diluídos traços românticos, na qual mesmo a *vacuidade* do poeta na visão platônica fora esquecida ou menosprezada e substituída pela figura de um poeta *cheio* de palavras e de si mesmo.

Num artigo acerca da poesia de Pound, intitulado justamente “*Poet of many voices*”, o crítico George P. Elliott observa que “*In his poetry there are audible the voices of quite literally scores of other writers of many and diverse ages and schools: in translation, adaptation, allusion, quotation, parody, imitation, borrowing, reference, by every conceivable literary device*” (ELLIOTT, 1963, p. 158). Após reconhecer e distinguir os métodos de composição caros a Pound, Elliott propõe o seu julgamento e condena-o sumariamente:

But a strange thing happens with Pound: the more poets he is like, the less one is sure who Pound is. It becomes their voices as much as his that one hears! It is as though Pound were a medium most of the time, his head full of spirit voices, many of them exceedingly powerful and lovely, a few of them dull, some hideous; it is as though he were a verbal mimic hearing the words of his saying as he says them. Pound did not assume many voices, as Browning did or as any dramatist must, for strategic reason but because he was arrogant and hollow (Idem, ibidem, grifos meus).

Trata-se de uma recusa semelhante àquela de Edgell Rickword diante de “The Waste Land”, de Eliot, referida em nota ao fim do capítulo anterior: um poeta vazio, vazio, não interessa ao crítico ou ao leitor que quer, para usar os termos de George P. Elliott, saber quem é o poeta, quem é T.S. Eliot e, afinal, quem é Ezra Pound. A rigor,

⁶⁵ Esse rapsodo moderno, modernista e antimoderno, no entanto, tem plena consciência do curso e das implicações da história: sabe das especificidades e das armadilhas do contexto, sabe que a sua evocação só pode ser interventiva. A *citação*, como relembra Marvin Carlson *citando* Derrida e Bakhtin, “(...) nunca é exata porque, como a ‘utterance’ de Bakhtin, ela está sempre adaptada a novos contextos” (CARLSON, 2010, p. 80) – e esse rapsodo o sabe.

pode-se dizer que, para críticos como Rickword e Elliott, um poeta de muitas vozes é um poeta sem voz – enquanto que, para Pound (e Eliot, e Pessoa), um poeta sem voz é um poeta de muitas vozes potenciais⁶⁶.

A citação está, de fato, entre os fundamentos da poesia de Ezra Pound. Trata-se, portanto, de um poeta constantemente possuído por essa voz alheia, por essa *musa leiga* ou *profana*, como a classifica Compagnon⁶⁷. Em seu texto “Paideuma, ou como montar seu ideograma poundiano caseiro”, Dirceu Villa observa, de início, que a maior crítica feita aos poemas de Pound, sobretudo aos *Cantos*, é a de que eles “(...) contêm muita poesia que Pound tomou de outros poetas (...)” (VILLA, 2010, p. 40), para, logo em seguida, oferecer uma visão positiva e mais profunda acerca desse expediente poundiano:

Os *Cantos* contêm, de fato, intromissão de textos de variadíssimos outros autores, mas é preciso compreender que a intromissão é na verdade pontual e que um dos sentidos de sua escrita é o perpassar de épocas, mantendo-lhes o espírito no sentido de *paideuma* que lemos em Frobenius. São pedaços de poemas, traduções, paráfrases ou citações diretas de um elenco de percepções afiadas que Pound organiza dentro de seu périplo, como os antigos organizavam o roteiro de sua preciosa & surpreendente memória com técnicas dirigidas a manter tudo o que fosse importante facilmente disponível (Idem, ibidem).

Manter disponível – eis, afinal, um dos sentidos da profanação tal como encarada por Agamben. No caso de Pound, no entanto, trata-se de manter algo disponível aos poetas ou àqueles leitores que dialogam – em altíssimo nível – com esses

⁶⁶ Neste ponto, ecoa a discussão sobre a crítica de poesia apresentada no capítulo anterior: o que querem críticos como Rickword e Elliott é, no dizer de Barthes, encontrar o Autor e, dessa forma, explicar a obra – e vencê-la.

⁶⁷ Nos termos de Giorgio Agamben, filósofo cujo elogio da profanação tornou-se célebre, o movimento realizado por Pound seria mais semelhante ao da secularização, definida por ele como “(...) uma forma de remoção que mantém intactas as forças, que se restringe a descolar de um lugar a outro. Assim, a secularização política de conceitos teológicos (a transcendência de Deus como paradigma do poder soberano) limita-se a transmutar a monarquia celeste em monarquia terrena, deixando, porém, intacto o seu poder” (AGAMBEN, 2007, p. 68). Ao considerar a comunidade poética idealizada por Pound, e comentada no capítulo anterior, as semelhanças são evidentes: deslocar o poder da Voz dos deuses e das musas para os próprios poetas é tornar terrena a monarquia celeste da poesia.

poetas eruditos, conhecedores de línguas e de versos modernos e antigos (daí ser mais justo falar de *secularização*). Para além disso, esse ato de disponibilidade se iguala ao ato de reavivar – porque aquele que fala é aquele que está vivo, ou que foi redivivo. O trabalho de Pound, portanto, é aguçar o seu ouvido de poeta – ou de antena – e escutar as vozes que vêm do passado, reproduzindo-as em seguida, ou fornecendo-lhe uma espécie de sopro⁶⁸. Considerando, tal como o faz Benveniste, que a enunciação é que produz o presente⁶⁹, a *re-enunciação* (o que, no trabalho literário, consiste na citação⁷⁰) o reproduz, servindo também como uma interrupção do luto do poeta vivo pela poesia ou pelos poetas mortos – pois, nesse aspecto, encenar a voz alheia é trazê-la de volta ao presente, soprar-lhe outra vez a vida.

O “Canto VII”, definido por William Cookson como “(...) *Pound’s equivalent of The Waste Land*” (COOKSON, 2001, p. 18), é um dos *pontos luminosos* (para fazer uma apropriação algo indevida de um termo poundiano) para a discussão aqui proposta. De início, após retomar a imagem de Homero *cego* (que surgira já no primeiro *Canto*), Pound refere-se enfaticamente à sua audição: “*Ear, ear for the sea-surge*” (POUND, 1996, p. 24), para logo em seguida distinguir “*rattle of old men’s voices*” (Idem, *ibidem*)⁷¹. A primeira voz a surgir, depois disso, é a de Ovídio, citado

⁶⁸ Sobre as relações entre o sopro, a vida e a voz, cf. CAVARERO, Adriana. “A voz de Jacó”. In: CAVARERO, Adriana. *Voices plurais – filosofia da expressão vocal*. Trad. de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

⁶⁹ “Poder-se-ia supor que a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida, na verdade, na e pela enunciação. Da enunciação procede a instauração da categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo” (BENVENISTE, 2006, p. 85).

⁷⁰ “Enquanto a enunciação é um processo de apropriação da língua, a citação é um processo de apropriação do discurso, do Fundo literário, como dizia Mallarmé” (COMPAGNON, 2007, p. 153).

⁷¹ Na tradução conjunta de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari: “Pobre do velho Homero, cego,/ cego – morcego,/ Ouvido, ouvido para o mar;/ rilhar de vozes velhas. E então Roma fantasma,/ bancos de mármore exíguo/ ‘Si pulvis nullus’ disse Ovídio, ‘Erit, nullum tamen excute’” (POUND, 1983, p. 170).

em latim; a seguir, Propércio, Bertran de Born, Dante, Camões, Flaubert, entre outros, são também escutados, em citações literais ou em traduções ou paráfrases livres (atente-se, outra vez, para o caráter intrometido do rapsodo moderno). Cookson escreve que, nesse poema, ouve-se “(...) *the old men of Troy, the sea surge, Henry James, and the modern living dead*” (COOKSON, 2001, p. 18) – muito embora as vozes dos mortos-vivos da modernidade não cheguem aos ouvidos ou aos olhos do leitor⁷², já que não são reproduzidas por Pound, que cede espaço apenas aos *velhos* e – em seu julgamento – *bons* redivivos. No limite, duvida-se inclusive que os mortos-vivos contemporâneos tenham a capacidade da fala ou possuam vozes⁷³ – o que se pode ver pela última estrofe do poema, espécie de descrição de um jantar que reúne homens vivos que produzem um certo som que apenas se parece ao som de vozes:

*Bend to the tawdry table,
Lift up their spoons to mouths, put forks in cutlets,
And make sound like the sound of voices* (POUND, 1996, p. 27)⁷⁴.

Como se caminhasse no interior do tempo e das paisagens de milênios de cultura e de poesia, Ezra Pound, neste “Canto VII” (e, aliás, em toda a sua obra – ou

⁷² A não ser, talvez, pela censura dos versos: “Garrafa de cerveja no pedestal da estátua! / Isto Fritz, é a era, o hoje frente ao passado: / Contemporâneo’. E a paixão permanece” (POUND, 1983, p. 171). Aqui, nesse conflito com o contemporâneo, se encena outra vez aquilo que Freud observou no comportamento do enlutado frente ao mundo – que, para ele, torna-se “pobre e vazio” (FREUD, 2011, p. 53).

⁷³ Tal postura é repleta de implicações políticas, afinal, é justamente sobre a capacidade de fala e de discussão pública por meio da fala que os sujeitos políticos se definem, diferenciando-se dos animais ou dos bárbaros. Sobre isso, Jacques Rancière escreve: “*Une célèbre formule aristotélicienne déclare que les hommes sont des êtres politiques parce qu’ils possèdent la parole qui permet de mettre en commun le juste et l’injuste alors que les animaux possèdent seulement la voix qui exprime le plaisir ou la peine (...) En un sens, toute l’activité politique est un conflit pour décider de ce qui est parole ou cri, pour retracer donc les frontières sensibles par lesquelles s’atteste la capacité politique*” (RANCIÈRE, 2007, pp. 11-12, grifo meu). No poema, portanto, Pound se arroga a capacidade de decidir aquilo que é palavra e aquilo que apenas se assemelha a uma palavra, restando ainda na categoria de voz sem significação – e isso tem interesse sobretudo para uma discussão sobre as suas posturas fascistas.

⁷⁴ “Inclinadas à mesa elegante, / Levam colheres à boca, trincham costeletas, / E produzem som como o som de vozes” (POUND, 1983, p. 173).

na maior parte dela), tenta captar o que permanece vivo ou reavivar o que apenas parece morto. A despeito da dificuldade de apreensão total do poema, Cookson observa que o seu fundamento é, sobretudo, “(...) *the theme of ‘devouring time’, and poetry’s fitful power to brave it*” (COOKSON, 2001, p. 19). É uma das principais formas que a poesia de Pound encontra para encarar o poder devorador do tempo parece ser esse ato de fornecer espaço para que a voz alheia ressoe através de recursos como a citação. Nesse jogo, revivem os poetas mortos e se enche ainda mais de vida e de fôlego o poeta vivo; não por acaso, ao descrever Lorenzaccio, já no fim do poema, Pound escreve, como se descrevesse a si mesmo:

(...)
Lorenzaccio
Being more live than they, more full of flames and voices (POUND, 1996, p. 27)⁷⁵.

Manejar todas as vozes que ocupam e ressoam no espaço vazio que é o poeta (agora também rapsodo) exige a destreza para lidar com destroços: porque o método poundiano é, sobretudo, o método do fragmento. Pound enxerga uma cultura que se despedaça e, por isso, conclui que o seu trabalho é, de alguma maneira, reordená-la – para preservá-la (daí esse rapsodo não servir apenas a um poeta, como costumava, mas a toda uma tradição poética). À maneira de um filólogo, quer reconstruir sentidos e nexos entre culturas (ou vozes) passadas e extintas e a sua própria contemporaneidade, sua própria obra. Portanto, já que ouvir a voz de um poeta morto e ressoá-la é, também, uma forma de torná-lo outra vez vivo, trata-se de um ato de resistência frente à derrocada, de luta em meio ao luto.

⁷⁵ “Lorenzaccio/ Mais vivo do que eles, mais cheio de flamas e vozes” (POUND, 1983, p. 183).

A importância do tema da voz para Pound se cristaliza, mais amplamente, no âmbito do seu interesse pela poesia provençal, uma *forma* (ou uma *performance*) poética na qual a voz não é apenas tema, mas traço constituinte de sua realização⁷⁶. Não foi por acaso que Pound traduziu e assumiu as vozes de tantos trovadores de Provença, tais como Arnaut Daniel e Bertran de Born: neste ponto da evolução lírica europeia, a voz está situada no centro da reflexão e da produção de poesia, inclusive encarnada na figura do jogral, o equivalente medieval do rapsodo grego, com o qual Pound flerta ocasionalmente em seus poemas (sobretudo na figura de Papiols, que cantava os versos de Bertran de Born). A inclusão do tema e das paisagens provençais nessa discussão é relevante também para deixar claro que a experiência poundiana com outras vozes que não a sua própria não está restrita à escritura dos *Cantos*, já numa fase tardia e madura da sua obra, embora seja nela que encontre sua realização mais plena. Basta lembrar, afinal, que o seu livro *Personae* é de 1909 e que a própria prática que dá título à coletânea já pressupõe a experimentação com a voz alheia, sendo, como observa Gualter Cunha,

(...) uma concepção do sujeito elocutório do poema como uma máscara (*persona*), como uma personalidade assumida pelo poeta para *através dela* veicular uma identidade que na sua distanciação expressa sentimentos, emoções, ideias cuja existência se objectiva no plano do poema sem uma correspondência necessária com qualquer extravasamento da subjectividade pessoal do autor (CUNHA, 1995, pp. 10-11, grifo meu).

O que parece distinguir a experimentação pré-*Cantos* daquela que se realiza na longa obra final de Pound é justamente o uso mais profuso de citações nesta última

⁷⁶ Muito embora ela seja discernível até mesmo em seus contatos com a arte oriental, como no caso da tradução que faz do clássico nô *Tsunemasa*. A peça, que apresenta um encontro entre um *Priest* e um *Spirit* trata do tema da voz em sua relação com uma espécie de sobrevida espiritual. Por exemplo: a certa altura, após vislumbrar e rapidamente perder de vista a forma de um homem, o sacerdote interroga: "*Is it the ghost of Tsunemasa? I perceive no form, but a voice*" (FENOLLOSA; POUND, 1959, p. 55); ao que o espírito, por sua vez, responde: "*It is the faint sound alone that remains*" (Ibidem, p. 55).

fase. Uma comparação entre três poemas de extrato provençal, sendo dois deles pré-*Cantos* (“Provincia deserta” e “Perto de Perigord”) e o terceiro encontrado no épico poundiano (“Canto XX”) pode ser elucidativa.

Ao comentar os métodos para a apreciação das produções de poesia oral, entre elas as dos trovadores medievais, Paul Zumthor escreve que

Para ouvir a voz que pronunciou nossos textos, basta que nos situemos no lugar em que seu eco possa talvez ainda vibrar: captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar (ZUMTHOR, 2001, p. 219, grifo meu).

Curiosamente, parece ter sido esse (apenas em parte, como se verá) o método intuído e utilizado por Ezra Pound – que, em 1912, visita a Provença para, em seguida, compor inúmeros poemas locados ou *inspirados* na (ou pela) região. “Provincia deserta”, uma dessas obras, é descrita por Dirceu Villa, a partir do seu último verso (“*I have thought of them living*” [POUND, 2011, p. 240]⁷⁷), como “(...) a síntese do que Pound *queria* com as *personae*, ou seja, reelaborar a voz de um determinado poeta (ou poema) do passado como se revivesse a peculiaridade de sua voz” (VILLA, 2011, pp. 331-332, grifo meu). O poema, no entanto, não parece apresentar a voz de nenhum desses poetas – pelo menos não através da citação direta de suas falas –, sendo mais justo observá-lo como um registro de uma tentativa malograda de escuta dos ecos dessas vozes passadas. Perceba-se que “Provincia deserta” privilegia não a escuta, mas a observação, com a repetição constante das expressões “*I have seen*” e “*Have seen*”. Muito acertadamente, Tryphonopoulos e Adams escrevem que, em “Provincia deserta”, “*The attempt at resuscitating the past through the landscape remains futile; only the proper names of*

⁷⁷ “Pensei neles como se vivessem” (POUND, 2011, p. 241), traduz Villa.

the region seem to connect past and present, and geography and language" (TRYPHONOPOULOS; ADAMS, 2005, p. 245).

Esta peregrinação em busca dos ecos de Provença, que exigem esforço para serem escutados, resultaria ainda num poema como "Perto de Perigord", no qual os diálogos se tornam mais explícitos (sendo, porém, imaginários, e expressos em inglês) e, por fim, ganharia contornos definitivos e exemplares nas primeiras estrofes do "Canto XX", no qual Pound narra a sua visita a Emile Lévy, estudioso de poesia provençal e da língua dos trovadores. Em seu comentário acerca de "Perto de Perigord", Villa afirma que apenas em um trecho do poema "(...) podemos observar que Pound praticamente deixa o estilo narrativo e quase adentra a colagem" (VILLA, 2011, pp. 339-340) – colagem que seria uma marca dos *Cantos*. Villa também assinala essa diferença entre "Provincia deserta" e "Perto de Perigord" em relação aos *Cantos* ao dizer que a prática de evocação poundiana "(...) sofreria modificações durante o período dos *Cantos*, quando a narrativa ficcional em versos de Robert Browning é superada em favor de um modelo cambiante e fragmentário (muitas vezes documental) do registro poético da experiência" (Idem, p. 332) – sendo justamente esse caráter documental e fragmentário o fator que provoca e evoca as tantas citações.

Já no início do "Canto XX", no segundo verso, Bernart de Ventadorn é evocado por meio de uma citação, feita diretamente em provençal – com o que Pound alcança um nível de radicalidade na sua abertura à voz alheia que não se encontrava ainda em "Provincia deserta", uma reflexão sobre a voz alheia feita com a própria voz, ou "Perto de Perigord", no qual há uma série de diálogos fictícios apresentados em inglês. Mais adiante, o poeta norte-americano narra a sua visita a Lévy, quando procurava descobrir o significado da palavra "*noigandres*", lida – ou

escutada – numa canção de Arnaut Daniel. A certa altura do diálogo entre Pound e o pesquisador, surge o verso “*Sound: as of the nightingale too far off to be heard*” (POUND, 1996, p. 90) – mais adiante repetido, a enfatizar:

*The sound, as I have said, a nightingale
Too far off to be heard. (Idem, ibidem)⁷⁸,*

como a ilustrar a própria situação das palavras e das canções provençais – já quase impossíveis de serem ouvidas. Antes, logo ao ser questionado por Pound, Lévy repete duas vezes a enigmática palavra: “*And he said: Noigandres! NOIgandres*” (Idem, p. 89)⁷⁹, como se inicialmente surpreso diante do interesse do poeta e, em seguida, exasperado por uma vontade de trazer à vida a palavra da língua morta.

Língua morta: em seu estudo sobre *A linguagem e a morte*, Agamben observa que “(...) um dos primeiros lugares em que se apresenta, na cultura ocidental, a ideia, que hoje nos é familiar, de ‘língua morta’” (AGAMBEN, 2006, p. 53) é o texto *De Trinitate*, de Agostinho. Assim Agamben resume o argumento do filósofo medieval:

Suponhamos – ele diz – que alguém ouça um signo desconhecido, o som de uma palavra da qual ignora o significado, por exemplo, a palavra *temetum* (um termo desusado para *vinum*). Certamente, ignorando o que ele queira dizer, desejará sabê-lo. Mas, para isso, é necessário que ele saiba que o som que ouviu não é uma voz vazia (*inanem vocem*), o mero som *te-me-tum*, mas um som significante (Idem, pp. 53-54).

Esse desejo de saber ou conhecer o significado que a palavra morta carrega é definido por Agostinho em termos de *amor*: “Aquele que com zelo ardente procura saber e, aceso pelo desejo, persevera, pode-se dizer que não tenha amor?” (AGOSTINHO apud AGAMBEN, 2006, p. 54). A relação entre voz e morte (e amor) é

⁷⁸ “Som: como de rouxinol longe demais para ser ouvido” (POUND, 1983, p. 182) e “O som, como disse, um rouxinol/ longe demais para ser ouvido” (Idem, ibidem) é como os irmãos Campos e Pignatari traduzem os versos citados do “Canto XX”.

⁷⁹ “E ele disse: ‘Noigandres! NOIgandres!’” (POUND, 1983, p. 182).

logo percebida e indicada por Agamben: “É importante salientar, aqui, que o lugar desta experiência, que mostra a *vox* na sua pureza originária como querer-dizer, é uma palavra *morta: temetum*” (AGAMBEN, 2006, p. 54)⁸⁰. Pode-se dizer que Pound, em método semelhante ao proposto por Zumthor, escutou o eco. Escutá-lo, no entanto, não foi tudo – pois, como observa Cavarero, ao analisar o mito original de Eco, “Depois da condenação dada por Juno – (...) –, Eco não é mais um *zoon logon echon* e não possui, portanto, uma *phoné semantiké*. É, pelo contrário, pura *phoné*, ativada por um mecanismo involuntário de ressonância” (CAVARERO, 2011, p. 196): a busca de Pound pela reconstituição da *pura phoné* em *phoné semantiké* é o que o leva à pesquisa em torno de “noigandres” e, no limite, ao estudo e à tradução dos textos provençais, que realiza em profusão. Daí a sua semelhança com Zumthor ser apenas parcial: Pound se interessa tanto pela *ação* quanto pelo que ela *possibilita comunicar*.

Na relação possível entre as reflexões de Agostinho e Agamben e a poesia de Pound, sobretudo neste “Canto XX”, em que se expressa o desejo amoroso de saber do poeta norte-americano diante da palavra morta, da voz esquecida, ecoa a discussão levantada no primeiro capítulo da dissertação, no qual a ideia de apego e de amor ao morto marca o luto peculiar dos poetas situados à retaguarda da vanguarda quando confrontados pela decadência e pela suposta morte da arte precedente.

Diz Barthes, autor que conduz a reflexão sobre o amor e o luto, que “Toda relação com a voz é amorosa” (BARTHES, 1990, p. 248) – o que se pode completar

⁸⁰ Num outro ensaio (“*Pascoli e il pensiero della voce*”, do livro *Categorie italiane*) em que apresenta essa mesma discussão, Agamben salienta também a relação entre morte e amor, que interessa ainda mais para as discussões aqui propostas: “*Importante è, però, rilevare che il luogo di questa esperienza d'amore, che mostra la vox nella sua purezza originale, è una parola morta, un vocabulum emortuum: temetum*” (AGAMBEN, 1996, p. 69, grifo meu).

com a sua ideia de que “[...] a voz está sempre *já* morta, e é por denegação desesperada que a chamamos viva” (BARTHES, 2003, p. 81). E não por acaso, Cookson observa, sobre o “Canto XX”, que “*In the opening eight lines, Pound puts together luminous words about Love from Latin, Greek, Provençal, and Italian (...)*” (COOKSON, 2001, p. 31, grifo meu) – e é como se o remanejamento dessas citações (vozes) em fragmentos acerca do amor evidenciasse a relação do próprio Pound com o seu material: amorosa, fragmentada, marcada pela negação da sua morte e, sobretudo, citacional, aberta à voz alheia.

3 – As vozes de Pessoa.

Entre a crítica pessoana, sobretudo aquela com a qual esse trabalho dialoga mais detidamente (realizada, em grande parte, após e sob o influxo do estruturalismo e do pós-estruturalismo), a ideia de vácuo (ou de oco), tão deplorada pelos críticos imediatos de Pound (e Eliot), é assumida como um princípio de criação que, embora marcado por uma forte negatividade, é determinante para o interesse que a poesia de Pessoa desperta, sobretudo naquilo que diz respeito às questões relativas às noções de autoria, expressão, subjetividade, estilo e voz.

Em seu capítulo “O vácuo-Pessoa”, Leyla Perrone-Moisés analisa justamente o desdobramento desse vazio de origem (ou dessa origem vazia) na multiplicidade de vozes que define o fenômeno heteronímico. Escreve, por exemplo, que

O fenômeno da heteronímia, sem dúvida o aspecto mais espetacular da obra pessoana, *não é decorrência de uma riqueza mas de uma falta*. Os heterônimos não são frutos de uma rica imaginação tão-somente artística, ou a prova da versatilidade do Poeta, mas os cobrimentos de uma *falha* (PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 95, grifos meus).

Paulo Borges oferece uma interpretação semelhante a essa no seu ensaio “As ‘Ficções do Interlúdio’ ou o Teatro da Vacuidade”. Segundo o crítico, na obra pessoana, “(...) ser *nada* ou *ninguém* é vivido e compreendido não como não-ser, nem como um vazio estático e estéril, mas antes como uma vacuidade teatral e festiva, simultaneamente trágica e cômica (...)” (BORGES, 2011, p. 33). Nota-se, desse modo, como parte da fortuna crítica pessoana assume esse *lugar vazio* que o poeta habita (ou que habita o poeta) como um centro a partir do qual se desgarra uma multiplicidade não de personalidades ou visões de mundo, mas sobretudo de expressões e de vozes⁸¹. Afinal, a comunidade poética simulada por Pessoa consiste, sobretudo, no “escrever diversamente”, em simular escritas e vozes distintas, e não tanto no “viver diversamente”; afinal, como afirma Zumthor, é sobretudo a voz que “(..) está ligada para nós ao sentimento de sociabilidade. Ouvindo uma voz ou emitindo a nossa, sentimos, declaramos que não estamos mais sozinhos no mundo. A voz poética nos declara isto de maneira explícita, nos diz que, aconteça o que acontecer, não estamos sozinhos” (ZUMTHOR, 2007, p. 86) – o que se afina com a ânsia pessoana diante da solidão que sentia no ambiente cultural português da época e a sua decisão de ser, ele mesmo, uma antologia ou toda uma literatura.

Mais do que interpretar o fenômeno heteronímico a partir desse pressuposto (algo que os críticos citados já fizeram com competência), interessa

⁸¹ Assume-se aqui, portanto, uma postura afinada com a de José Augusto Seabra, que, em detrimento da ideia de “personalidades” ou “visões de mundo”, põe a noção de estilo e de expressão (portanto, de voz) no centro do problema heteronímico, afirmando que “(...) a consciência criadora de Fernando Pessoa, ao falar de ‘estilo’, fá-lo essencialmente vislumbrar a natureza da sua obra poética numa pluralidade de linguagens e não numa simples multiplicidade de formas de pensar e de sentir. Querer reduzir as diferenças entre os heterônimos às concepções do mundo e da vida que neles estão explícitas ou implícitas – e que se revelam ora contraditórias dentro de cada um deles, ora convergentes de heterônimo a heterônimo – é passar tangencialmente, senão ao lado do verdadeiro problema poético de Pessoa, transferindo-o para o plano da razão reflexiva, que não constitui senão uma matéria de que se nutre, entre outras, a sua poesia” (SEABRA, 1974, p. XVII).

aqui discernir na obra de Pessoa – ali, em seus poemas – não apenas a *tematização*, mas a própria *realização*, *dramatização* e *exibição* do momento em que esse vazio é preenchido por uma outra voz, alheia – o momento mesmo em que o poeta, esse vácuo, é possuído. Porque para Pessoa (e, viu-se, também para Pound), “Não basta que vos faça um discurso sobre a voz. É preciso ainda saber com que voz o proferir. Que voz falará da voz?” (NANCY, 2013, p. 3). Os momentos de posse de Pessoa a serem analisados revelam que o poeta costuma ser tomado não propriamente pelas musas de origem divina, mas sobretudo pelas figuras da tradição literária das quais ele se torna rapsodo, e muitas vezes por meio dessa musa leiga que é a citação (que, como ficou demonstrado, é tão comum e central na poética de Ezra Pound).

Os versos listados na primeira seção desse capítulo, ainda no âmbito do debate com Augusto de Campos, consistem quase todos em perguntas: *quem dita o que o poeta medita?*, *quem o habita e olha através dos seus olhos?*, *quem o usa como uma espécie de tela em branco (vazia, portanto) para sua própria pintura?* Uma das dramatizações mais nítidas do momento posterior, aquele em que o poeta encontra – ou fornece ao leitor – a resposta para as suas perguntas, está na “Ode marítima”. Ao longo de suas tantas páginas, o que se lê é uma grande sequência de possessões e um grande número de vozes que cabe ao poeta emitir. A certa altura, lembra-se de uma velha tia sua e escreve:

E outras vezes, numa melodia muito saudosa e tão medieval
Era a “Bela Infanta”... Relembro, e a pobre velha voz ergue-se
dentro de mim (PESSOA, 1969, p. 330, grifo meu).

Em seguida, aparecem *citados* os versos da antiga canção: “Lá vai a Nau Catrineta/
Por sobre as águas do mar” (Idem, ibidem). Mais adiante, a voz da tia retorna,

Na sequência da “Ode marítima”, irrompe outro canto, outra voz, esta mais violenta, atribuída ao “Grande Pirata” – que *cita* e entoia em inglês os versos da canção marítima criada por Robert Louis Stevenson para o seu romance *Treasure Island*:

Observe-se, já de início, que a voz é evocada com o claro e declarado intuito de *despersonalização*: ela vem para que o poeta saia da emoção que sente e, portanto, experimente a emoção alheia. Daí, afinal, a centralidade do tema da voz na “Ode marítima”: o desejo constantemente expresso de ser tudo e de tudo sentir se realiza por meio da experiência da posseção pela voz alheia, por *todas* as vozes alheias possíveis⁸³. Desse modo, tanto as vozes ternas da infância⁸⁴ quanto as vozes dos piratas cruéis soam por meio do poeta.

⁸² A percepção desse diálogo explícito, dessa irrupção de uma voz alheia no poema, é facilitada e acentuada por uma leitura que – tal como a do ator português João Grosso – de fato entoe a canção, destacando-a do resto do poema.

⁸⁴ Que chegam pela lembrança da tia e também pela confusão entre a grito do mar e “(...) um aroma, uma voz, o eco duma canção/ Que fosse chamar ao meu passado/ Por aquela felicidade que nunca mais tornarei a ter”(PESSOA, 1969, p. 329).

mar etc. – evocadas e dramatizadas no momento mais extático do poema, quando onomatopeias e distorções e exageros ortográficos reproduzem o instante em que “Grita tudo! tudo a gritar! ventos, vagas, barcos,/ Marés, gáveas, piratas, a minha alma, o sangue, e o ar, e o ar!” (Idem, p. 328); acrescente-se: *e o mar, e o mar*, pois, neste poema (bem como em tantos outros versos seus), o lugar da voz é o mar, o oceano: “Mas isto no mar, isto no ma-a-a-ar, isto no MA-A-A-AR!/ Eh-eh-eh-eh-eh! Eh-eh-eh-eh-eh-eh! EH-EH-EH-EH-EH-EH! No MA-A-AA-AR!” (Idem, ibidem).

Veja-se, a título de exemplo, o caso de “As ilhas afortunadas”, poema de *Mensagem*, no qual se descreve uma voz vinda do mar – mas que não se confunde com a voz do próprio mar. Em sua análise desse texto, Paulo Borges relaciona-o, a certa altura, ao célebre soneto “Na mão de Deus”, de Antero de Quental. É curioso, no entanto, que não o aproxime de “Oceano nox”, no qual o poeta oitocentista – tal como Pessoa – descreve uma tentativa de escuta diante do mar: “Junto do mar, que erguia gravemente/ A trágica voz rouca (...)” (QUENTAL, 1943, p. 277), lê-se nos dois primeiros versos; em seguida, o poeta segue inquirindo *o que* quer dizer essa voz (que é do mar, da Natureza, e que deve ter, portanto, algo do Divino). Mas isso de nada adianta, pois só se ouve “Um bramido, um queixume, e nada mais...” (Idem, ibidem). No poema de Pessoa, por sua vez, o que se nota é uma alteração do interesse diante da voz: não importa escutar ou entender *o que* ela diz, mas saber *quem* a emite: “Que voz vem no som das ondas/ Que não é a voz do mar?” (PESSOA, 2007, p. 64). O foco se volta, portanto, ao *sujeito* que diz. Além disso, a voz sai da esfera da Natureza (e do Divino, talvez) e entra no âmbito mais restrito da História⁸⁵ – já que ela é, obviamente, a voz do Encoberto. Desse modo, enquanto Antero não consegue distinguir o aspecto significante na voz do Mar, Pessoa pode

⁸⁵ E também do Mito. Sobre isso, ver a nota 10, nesse mesmo capítulo.

ser possuído por ela e dramatizá-la, como o faz, por exemplo, no poema que abre essa seção da *Mensagem* (“Os símbolos”), no qual o próprio D. Sebastião declara:

Que importa o areal e a morte e a desventura
Se com Deus me guardei?
É O que eu me sonhei que eterno dura,
É Esse que regressarei (Idem, p. 88).

Além disso, observe-se que, no poema, está dito que só se escuta essa voz quando não se tenta escutá-la. Paulo Borges observa: “Que uma voz se silencie e a audição seja interrompida pela sua escuta atenta, ou seja, pela tentativa e esforço consciente, intencional e voluntário de ouvir melhor, é o que é sumamente estranho, em relação à nossa experiência habitual de percepção dos fenômenos audíveis” (BORGES, 2001, p. 138). No entanto, considerando a experiência da palavra e da voz poética tal como descrita no *Íon*, segundo a qual o poeta que escuta a Musa está, por vontade expressa dos deuses, sem senso, tomado de forma involuntária, a experiência descrita pelo poema pessoano parece justificada e filiada a uma antiga tradição platônica⁸⁶.

É óbvio que esse diálogo entre Antero e Pessoa parte de uma reconstrução resultante de uma leitura particular – e não propriamente de uma demanda explícita do texto. Recorde-se, no entanto, que a *Mensagem* é um livro singular tanto pelas vozes que porta quanto por aquelas que cala ou, pelo menos, tenta calar – sendo o caso mais dramático e evidente, entre esses últimos, o de Camões.

A complexa relação entre Pessoa e Camões já foi alvo de inúmeros questionamentos e interpretações. Abordada por um viés histórico ou psicanalítico, literário ou místico, a postura de Pessoa frente ao autor dos *Lusíadas*

⁸⁶ Percebe-se o mesmo fenômeno em “Cessa teu canto!”: “Quero o silêncio/ Para dormir/ Qualquer memória/ Da voz ouvida/ Desentendida/ Que foi perdida/ Por eu a ouvir” (PESSOA, 2009, pp. 273-274). Cf. FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “A experiência da Voz”. In: FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *O álbi infinito – o projecto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*. Trad. Amílcar M. R. Guerra. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

é sempre definida como problemática e insidiosa – é sempre *indefinida*. Em sua análise da *Mensagem*, por exemplo, Caio Gagliardi estipula que o poema de Pessoa lê e pressupõe o épico camoniano – sem, no entanto, inseri-lo e localizá-lo mais direta ou explicitamente nessa epopeia idiossincrática (porque dramática e polifônica) que é a *Mensagem*⁸⁷. Camões, portanto, surge no poema pessoano como uma espécie de sombra ou de fantasma⁸⁸. Num outro artigo, Gagliardi define que, na *Mensagem*, *Os Lusíadas* é justamente “(...) um espectro constante” (GAGLIARDI, 2014, p. 84).

Uma observação de Blanchot a respeito dos fantasmas e daquilo que é invisível pode ser esclarecedora para se pensar essa relação – pois diz o escritor francês que “(...) *l’invisible est alors ce que l’on ne peut cesser de voir, l’incessant qui se fait voir*” (BLANCHOT, 1955, p. 169)⁸⁹. Essa sombra camoniana se faz notar mais explicitamente (talvez ao modo daquele espírito que, na peça *nô* traduzida por Pound, referida em nota, já não é percebido em sua *forma*, mas se faz notado por sua *voz*) em outros pontos da obra de Pessoa – que se dispõe até mesmo a ironizá-la e a brincar com ela, como se percebe neste significativo poema, escrito em 1931:

Já ouvi doze vezes dar a hora...

⁸⁷ Kristeva diz que “(...) no estágio épico, o locutor (o sujeito da epopeia) não dispõe da fala de outrem. O jogo dialógico da linguagem como correlação de signos, a permutação dialógica de dois significantes para um significado, dá-se sobre o plano da *narração* (na palavra denotativa ou, ainda na imanência do texto), isto sem se exteriorizar no plano da *manifestação* textual, como é o caso da estrutura romanesca” (KRISTEVA, 1974, p. 76). Ora, é nítido que na *Mensagem*, bem como nos *Cantos* (outra obra com intenções e propostas épicas), a palavra do outro não se revela apenas pela *narração*, mas também, e sobretudo (quase que exclusivamente, se poderia dizer) pela manifestação textual da sua fala e da sua voz.

⁸⁸ Insinua-se aqui alguma relação próxima àquela que Barthes define da seguinte forma: “(...) as citações de que é feito um texto são anônimas, indiscerníveis e, no entanto, *já lidas*: são citações sem aspas” (BARTHES, 2004, p. 71).

⁸⁹ É possível notar alguma semelhança entre a relação de Pessoa e de Camões e a de Pound e Whitman. Não por acaso, ao analisar o “Canto 82”, Hugh Kenner observa – ou escuta – a voz de Whitman soando através de Pound e define aquele enquanto mera voz, mero espírito ou alma: “*Yet as behind Canto I are the voices of Divus and Homer, so behind the last Page of Canto 82 is the voice, the spirit, of Whitman: anima: psyche*” (KENNER, 1991, p. 488)

No relógio que diz que é meio-dia
A toda a gente que aqui perto mora.
(O comentário é do Camões agora:)
"Triste o que espera! Triste o que confia!"
Como o nosso Camões, qualquer podia
Ter dito aquilo, até outrora.

E ainda é uma grande coisa a ironia (PESSOA, 2004, p. 34).

"Triste o que espera! Triste o que confia" é a voz de Camões posta a ressoar explicitamente entre os versos de Pessoa. O interesse desse poema aumenta na medida em que o observamos como um desdobramento do trato de Pessoa com a voz de Camões tal como aparecera na *Mensagem* – se antes era dissimulada, agora surge explícita por meio da citação.

No entanto, como já se fez notar, *evocar* a fala da tradição não é um mero recurso para confirmação de um suposto lugar bem assentado e resolvido que ela ocuparia. Camões, neste poema, e o confirma o próprio Pessoa em seu último verso, é chamado ao diálogo por meio da ironia.

"Triste o que espera! Triste o que confia" é como se encerra o soneto cujo verso de abertura é "Quando os olhos emprego no passado" e cujo tema, um tanto grave, é o arrependimento diante do tempo e da energia mal-empregados nos dias idos da juventude. A consciência temporal de Pessoa, exposta nos três primeiros versos, é já uma proposta de rebaixamento do tema de Camões: se este o encara dentro de um longo prazo, no âmbito mesmo de toda uma vida, aquele o concentra numa manhã qualquer, curta como todas as manhãs, que se encerra com o som do badalar cotidiano de um relógio de praça. E é nesse contexto que o verso camoniano é introduzido, por meio da *citação* – para, logo em seguida, ser alvo de outra desfeita, talvez ainda mais dura: pois, ainda que o tenha dito *o nosso Camões* (pronome que já serve para rebaixar Camões de uma dimensão épica a um

patamar folclórico), esse verso é banal a tal ponto que poderia ter sido dito por qualquer um.

Observe-se, contudo, que a ironia não denota, necessariamente, uma postura de reação ou de desprezo – afinal, a voz foi evocada e encontrou seu lugar no novo poema, a citação precisou ser feita. Como diz Compagnon, a *citação* na escrita pressupõe uma *excitação* na leitura: “A citação tenta reproduzir na escrita uma paixão da leitura, reencontrar a fulguração instantânea da solicitação, pois é a leitura, solicitadora e excitante, que produz a citação” (COMPAGNON, 2007, p. 29). Retomando uma ideia explorada no capítulo anterior, segundo a qual a crítica de Pessoa é, sobretudo, uma crítica de eleição, e em geral direcionada, segundo o próprio poeta, àqueles nos quais ele enxerga valor, essa relação irônica se torna ainda mais ambígua: “Triste o que espera! Triste o que confia!” seria, então, um verso indigno do engenhoso soneto camoniano?

Esse desdobramento – que vai da presença difusa de Camões em *Mensagem* à sua evocação explícita por meio da citação – não indica, contudo, uma elevação no grau da relação entre os poetas (e o trato irônico dispensado a Camões, no segundo caso, é mais uma evidência disso). Basta uma rápida observação no “Intertexto: Os lusíadas”, preparado por Gagliardi para a sua edição da *Mensagem*, para que se conclua que a presença fantasmal de Camões, neste poema, é muito mais significativa do que a presença explícita em “Já ouvi doze vezes dar a hora...”. Esse trato sutil que Pessoa dá ao tema da voz pode ser muito bem ilustrado por uma análise de “O mostrengo”, poema que, como anota Gagliardi, ecoa o “Canto V” dos *Lusíadas*. Curiosamente, “O mostrengo” é um poema em que se repete o expediente de ceder a voz por meio das aspas, portanto de uma citação – o poeta deixa falar o mostrengo, que é, afinal, o gigante Adamastor cuja voz se ouve nos

Lusíadas. Eis, então, um modo curioso de fazer soar a voz de Camões na *Mensagem*: fazer soar a voz de um personagem de Camões. Na sua leitura de “O mostrengo”, Sadlier aponta para uma possível relação deste com “O Corvo”, traduzido por Pessoa em 1918, mesmo ano em que escreveu o seu próprio poema. Segundo a estudiosa norte-americana, “(...) *the dark, forbidding atmosphere of the poem, with its series of exchanges between the birdlike creature and a lone helmsman*” (SADLIER, 1998, p. 55) remetem diretamente a um débito de Pessoa para com o poema de Poe. No entanto, mais do que débito (termo que talvez conduza a um debate preso a questões de fonte e influência), essa insuspeitada intromissão do poeta norte-americano parece ideal para que Pessoa dê ainda mais dramaticidade e profundidade às suas experiências com vozes alheias – afinal, nesse poema de três estrofes, em que o mostrengo voa, roda e fala *três* vezes, *três* vozes soam: a de Pessoa, a de Camões, a de Poe – todas sob o controle do próprio Pessoa, que, à maneira de El-Rei D. João Segundo, controla o leme e pode dizer “Aqui ao leme sou mais do que eu” (PESSOA, 2007, p. 81).

Outra presença provável – mas também algo escondida, dissimulada – na *Mensagem* é a de Guerra Junqueiro, poeta bastante apreciado e louvado por Pessoa, e autor de *Pátria*, uma obra de fundo histórico-nacional que tem sua estrutura baseada no drama em versos, em *diálogos*⁹⁰. Massaud Moisés, escrevendo sobre as relações entre Camões, Junqueiro e Pessoa (e não sem algum exagero), observa que “Um cotejo entre *Os lusíadas*, a *Pátria* e a *Mensagem* o diria claramente: pelo tom, pela intuição e, de certo modo, pela matéria, a *Mensagem* se aproxima mais da *Pátria* do que de *Os lusíadas*” (MOISÉS, 1988, p. 184). O crítico brasileiro, no

⁹⁰ Recorde-se ainda, de Guerra Junqueiro, *Finis Patriae*, outro conjunto de poemas de temática nacional (e profundamente pessimista) formulado com base em falas alheias. Isso já está indicado no título de quase todos os poemas: “Falam as escolas em ruínas”, “Falam as estátuas de heróis”, “Uma voz na treva” etc.

entanto, percebe que, tal como acontece com Camões, Junqueiro é uma das vozes que Pessoa procura silenciar em seu poema, o que se notaria até mesmo pela alteração do título original da obra pessoana:

Como se sabe, Pessoa denominou *Portugal* a obra que veio a receber o título de *Mensagem*. Mudou-o para melhor, inquestionavelmente, adaptando-o à matéria, ou antes, assinalando com ele o teor hermético, ocultista, paradoxal, da obra. E, acima de tudo, tê-lo-ia movido a consciência da sua semelhança com a *Pátria* de Junqueiro. Era preciso, pois, negar a filiação, mas ao mesmo tempo sugeri-la; e o novo título desempenharia cabalmente essa função (Idem, p. 183).

A despeito da tentativa de acessar a consciência do autor, a hipótese de Massaud Moisés interessa na medida em que tem como consequência uma visão de Pessoa enquanto poeta dialógico mesmo para além da produção heteronímica – assim como, e isso se percebe ao longo do ensaio do crítico brasileiro, um autor cuidadoso e interventor no que diz respeito ao seu trato *textual* (e não apenas psicológico) com a tradição.

É curioso que num outro poema curto, escrito em 1932 (portanto um ano depois daquele em que soa a voz de Camões), seja evocada justamente a voz de Guerra Junqueiro – este citado por meio não de apenas um verso, mas de toda uma estrofe retirada do seu poema “In pace–finis”. Aqui se observa o mesmo interesse que se descortina na relação entre a *Mensagem* e “Já ouvi doze vezes da a hora...”, já que o Guerra Junqueiro presente (mas silencioso) na epopeia se revela através da sua voz. Escreve Pessoa:

Dizia o Guerra Junqueiro
Em versos de um grande adeus
Verbalmente derradeiro
Aos homens e aos mythos seus:

"Declaro-me aposentado.
Acabei. Ponto final.
Restam-me o céu estrellado
E as rosas do meu quintal."

Ah, é o vero mysticismo!
(E é mentira, por signal.)
Muitas vezes nelle scismo.
Vou ver se arranjo um quintal. (PESSOA, 2004, p. 84).

A citação é da primeira estrofe do poema de Junqueiro – poema este que, em seguida, descreve uma subida a uma montanha e, de lá, tudo o que (do alto da montanha e do alto da experiência) se pode ver: a pequenez do mundo e a vastidão da miséria humana, o sentido da História, os passos da evolução e dos mitos etc. É curioso o contraste dessa primeira estrofe, que traz certo tom coloquial e mesmo um ritmo e uma cadência de fala, com o restante do poema, que é bastante grandiloquente – elevação que talvez se julgue digna do encontro do sujeito com a máquina do mundo. Pessoa desloca essa estrofe para um conjunto no qual ela parece se ajustar mais claramente, homenageando o seu valor e, ao mesmo tempo, renovando-a através da ironia. Ironia, mas também interesse – pois, assim como no caso da relação com Camões (da citação de escrita que é provocada pela excitação de leitura), é possível notar que Pessoa, ao mesmo tempo em que ironiza e critica, confessa sua relação íntima com o que ironiza e critica, o que é explicitado pelos versos “(E é mentira, por signal.)/ Muitas vezes nelle scismo” (Idem, ibidem), em que se alternam o ataque e a assunção do interesse constante.

Note-se, além disso, que nesses dois poemas em que Camões e Junqueiro são citados Pessoa aciona o mesmo movimento crítico que se viu, no âmbito da sua própria obra e da heteronímia, naqueles versos de Álvaro de Campos sobre *O marinheiro*, comentados no capítulo anterior, em que a fala de uma das veladoras é expressamente citada para, logo em seguida, ser ironizada. O diálogo, portanto, é de ordem crítica, além de se dar tanto dentro do jogo heteronímico quanto do espaço da tradição – o que denota a relação entre os dois pontos, que se juntam no que diz respeito à despersonalização por meio da experimentação de outras vozes.

A *Mensagem* parece ser um poema particularmente propício ao desvendamento de vozes e fantasmas que Pessoa procurava dissimular: Camões e Guerra Junqueiro são dois deles – entre os quais se pode encontrar, ainda, Mário Beirão. Em seu artigo “Mário Beirão e Fernando Pessoa: *Lusitânia* intertexto de *Mensagem*”, Gagliardi anota diversas semelhanças entre os dois poemas, que vão desde as suas intenções (saudosistas, da composição de uma obra que projetasse “o futuro do passado” [GAGLIARDI, 2014, p. 83]) até as suas opções e construções imagéticas⁹¹. A leitura de Gagliardi interessa principalmente por observar que, na obra de Beirão, Camões é uma presença óbvia, explícita (seu primeiro poema se chama “O reino de Camões”), no que se opõe à proposta pessoana. Nesse diálogo entre Beirão e Pessoa, em que a voz do primeiro inegavelmente ecoa nos versos do segundo, há, mais uma vez, um processo de crítica: “O que ele [Pessoa] realiza, mais propriamente, é a rasura da obra mais recente [*Lusitânia*] (..)” (Idem, p. 85).

Como se vê, o processo de retomada de uma voz – inclusive por meio da citação – não pode ser confundido com um simples eco ou com uma mera repetição: assim como Pound repete os dizeres de amor romântico dos velhos poetas para ilustrar o seu amor pela poesia, dando-lhes portanto novos sentidos, Pessoa retoma as vozes de Junqueiro, Beirão e Camões também para ressignificá-las, inclusive – ou sobretudo – por meio da crítica; ao contrário de Eco, o rapsodo antimoderno é um *zoon logon echon*. Não é simplesmente a voz do velho poeta a ressoar velha e não é exatamente a voz do novo poeta a soar nova – trata-se, enfim, do já referido trabalho interventivo do rapsodo, que provoca a suspeita de uma terceira voz a irromper no que era diálogo.

⁹¹ Por exemplo: “O poeta [Mário Beirão, ao ler a *Mensagem*] não terá deixado de reparar, possivelmente, no eco que os, até então ilustres desconhecidos, versos de Pessoa, ‘Ó mar salgado, quanto do teu sal/ São lágrimas de Portugal?’, produzem sobre o seu ‘Mar de todas as lágrimas, profundo’” (GAGLIARDI, 2014, p. 82).

O espaço privilegiado para pensar essa terceira voz é, muito provavelmente, o da tradução – pois é nele que se acentua e se revela, de forma mais nítida, o drama (o termo não é gratuito) da partilha da voz tal como ele é encenado por Pessoa e por Pound (a saber: encenado em meio ao luto e ao afeto pela tradição). Num ensaio cujo título pergunta “A terceira voz: quem fala no texto traduzido?”, o crítico português João Barrento observa que “A voz que fala no poema traduzido e a partir dele – e não se trata aqui de um ‘Eu’, nem de um ‘autor’, quando muito de uma *persona* ou de um *Es/Id* – é uma voz dividida (...)” (BARRENTO, 2002, p. 113). Dividida, pois, entre as duas línguas nas quais se arrisca, essa voz logo mostra certa independência em relação àquele que a veicula, e então surge a pergunta que Barrento, ao modo de Pessoa e diante das suas próprias traduções, realizadas há anos ou há poucas horas, se faz: “*Quem escreveu aquilo?*” (Idem, ibidem).

Traduzir-se em tradição

“A minha maneira de amá-los é traduzi-los (...). Tradução para mim é persona. Quase heterônimo. Entrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo, dor por dor, som por som, cor por cor. Por isso nunca me propus traduzir tudo. Só aquilo que sinto. Só aquilo que minto. Ou que minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria persona”.

Augusto de Campos, *Verso, reverso, controverso*.

1 – Uma musa para a tradução.

As poéticas de Fernando Pessoa e de Ezra Pound permitem ao poeta *traduzir-se em tradição* na medida em que o impedem de *traduzir sem tradição*. Isso se percebe já no fato de que, para ambos, a tradução aparece sempre ligada à história – seja uma História da Tradução, em específico, seja a História da Literatura, de um modo mais amplo⁹². Por exemplo: ao comparar as histórias literárias espanhola e italiana com a inglesa, Pound é taxativo em seu mau julgamento desta última justamente pela sua falta de interesse nas traduções e nos tradutores:

De maneira assaz curiosa, as histórias das literaturas espanhola e italiana sempre levam em conta os tradutores. As histórias da literatura inglesa sempre passam por cima das traduções – suponho que seja por um complexo de inferioridade; entretanto, *alguns dos melhores livros escritos em inglês são traduções* (POUND, 1976, p. 48, grifo meu).

Pessoa, por sua vez, num dos seus poucos, mas percucientes escritos sobre a tradução, anota que

⁹² Haroldo de Campos fala da necessidade de uma “noção de que a operação tradutora está ligada necessariamente à construção de uma tradição” (CAMPOS, 2013, p. 79) – o que já implica “projetar o problema no campo mais lato da historiografia literária” (Idem, ibidem).

Não sei se já alguma vez alguém escreveu uma História da Tradução (ou traduções). Havia de ser um livro extenso, mas muito interessante. Tal como uma História do Plágio – uma obra-prima possível que espera um autor casual – *ela haveria de transbordar de lições literárias* (PESSOA, 1993, p. 220, grifo meu).

Essas duas declarações são índices da centralidade da prática tradutória na escrita dos dois autores – porque, se para Pound alguns dos melhores livros ingleses *são* traduções, para Pessoa um olhar atento sobre a sua história encontraria lições *literárias*, e não apenas *tradutórias*. De modo que já se insinua, nesse ponto, uma ideia de que a obra traduzida poderia ser vista em pé de igualdade com a obra original, bem como o tradutor poderia ser considerado também ele um autor – ou, mais propriamente: o autor poderia ser visto como um tradutor, o que segundo Paz, “(...) *conduce a la desaparición del autor*” (PAZ, 1974, p. 107); ideia de desaparecimento que, como se viu nos capítulos anteriores, é definidora das poéticas de ambos. Nos termos do crítico Marcos Siscar, pode-se dizer que Pessoa e Pound entendem a tradução “como fato de poesia” (SISCAR, 2011, p. 82), e não como mera contingência de um sistema literário em sua relação com outro – o que significar dizer que eles a entendem em face dos “(...) paradigmas da nossa relação com a tradição. Reivindicar-se como coletividade, no presente (pensar sincronicamente, como se dizia há algumas décadas), é um dos modos de *traduzir a tradição*” (Idem, *ibidem*)⁹³.

Traduzir a tradição, no entanto, é um movimento duplo – pois é tanto uma forma de reivindicá-la para o presente quanto uma forma de atirar-se e incorporar-se, a si mesmo, ao passado (*traduzindo-se* em tradição, afinal). Esse duplo movimento é fundamental para compreender as posturas pessoana e

⁹³ Note-se que a atividade do tradutor, em sua essência, em seus meios e em seus fins, não está muito distante da atividade do filólogo, já relacionada às posturas de Pessoa e de Pound frente à tradição.

poundiana – porque dá conta tanto da ânsia dos dois poetas frente ao luto, da sua vontade ou necessidade de interromper uma relação com o passado que se pauta pela perda, revivendo-o, quanto da sua sanha interventiva que busca desestabilizar esse passado de modo a criar nele uma fissura na qual o poeta contemporâneo possa se encaixar.

No entanto, considerando a tradução no seu caráter mais estrito, qual seja, o de transposição de sentido e de forma de uma língua a outra, a ideia de traduzir a tradição se choca com um problema, que pode ser assim ilustrado: ao traduzir os poemas de Edgar Allan Poe, Fernando Pessoa não traduz a tradição na qual ele cria e se incorpora, que é a da língua portuguesa que forma a comunidade na qual sua obra é lida e repercutida; o mesmo pode ainda ser pensado, por exemplo, em relação a Pound e a poesia chinesa⁹⁴. Desse modo, traduzir a tradição, se se entende a tradução em seu sentido mais estrito, é também traduzir outra tradição, abandonando, em alguma medida, a sua própria – e a si mesmo. E esse abandono é mais uma metáfora para o local vazio ocupado pelo poeta (ou pelo vazio que o ocupa), para a sua mudez – daí Haroldo de Campos, no ensaio “Transluciferação mefistofáustica”, definir a tradução como uma “*persona* através da qual fala a tradição” (CAMPOS, 2005, p. 191)⁹⁵.

A declaração de Haroldo é importante sobretudo pelo fato de ele ter sido um pensador engajado no reconhecimento do tradutor como autor cuja voz própria se distingue da voz do criador do original (o que lhe imputa um inevitável

⁹⁴ Note-se que é justamente o “Fernando Pessoa tradutor de Annabel Lee” (CAMPOS, 1983, p. 25) que, segundo Augusto de Campos, “está mais próximo – como ‘pessoa’ – das *personae* poundianas” (Idem, *ibidem*).

⁹⁵ Seligmann-Silva escreve que “Tanto o tradutor como o artista de um modo geral criam a partir da ‘perda de si mesmo’; eles podem tanto mais ‘ser’ na medida em que eles menos ‘são’” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 204).

papel de interventor) – e de, ainda assim, preservar a tese da mudez do poeta, da sua posição de *meio* através do qual quem fala é Outro. Essa persistência parece vir da noção de que o flerte com a ideia de Autor é perigoso, restando sempre o risco de recair no monólogo, típico de uma diluída natureza romântica – o que não interessava a um poeta essencialmente dialógico como Haroldo.

O exemplo proposto, no qual Pessoa traduz Allan Poe, e Pound traduz os chineses, pode ser pensado nos termos que fundamentam o ensaio do teórico e poeta brasileiro. Diz Haroldo que a tradução é “(...) um ‘canto paralelo’, um diálogo não apenas com a voz do original, mas com outras vozes textuais” (CAMPOS, 2005, p. 91). Como exemplo, então, cita Odorico Mendes, que “(...) interpolava, quando lhe parecia bem, em suas traduções homéricas, versos de Camões, Francisco Manoel de Melo, Antonio Ferreira, Filinto Elísio” (Idem, ibidem), e também a sua própria tradução do *Fausto* de Goethe, na qual, em certos trechos, diz ter usado “(...) deliberadamente de uma dicção cabralina, haurida no auto *Vida e Morte Severina* [sic]” (Idem, ibidem). A suspeita de que a tradução não é um diálogo apenas com a voz do original, mas uma conversa também com outras vozes, fica assim explicada – a *terceira voz*, aludida ao fim do capítulo anterior na esteira de João Barrento, é portanto a voz da tradição da língua na qual o poema traduzido se compõe⁹⁶. O ensaísta português resume essa relação da seguinte forma:

Vista deste modo, a realidade do poema em tradução (...) não corresponde apenas, nem a um texto-outro tornado próprio, nem a um texto próprio inscrito sobre o outro, mas a uma terceira coisa: nessa nova realidade textual fala uma terceira voz, que eu definiria, de momento, como a *memória* (múltipla, estratificada) da minha língua e da sua tradição poética, ou *o meu inconsciente* delas – porque, como dizia um mestre das coisas da língua e crítico da linguagem como o austríaco Karl Kraus, nós não temos a língua, é ela que nos tem (BARRENTO, 2002, p. 109).

⁹⁶ A tese do ensaísta português, em que pese a sua importância para essa reflexão, será logo desafiada – não por outras teses, de Pessoa ou de Pound, mas por suas traduções.

Não por acaso, Barrento encontra essa dinâmica tradutória nas versões de Pessoa para os poemas de Allan Poe, afirmando que o poeta português “(...) segue uma tradição portuguesa da adaptação e da assimilação que vem do século XIX, transforma quase sempre os originais à luz de modelos poéticos portugueses” (Idem, p. 174)⁹⁷. Algo muito semelhante é dito por Ming Xie ao analisar as versões poundianas de Confúcio:

Pound's great originality in the Classic Anthology was the use of a full range of Western forms and genres to suggest parallel or equivalent poetic structures of feeling and response: there are a whole variety of Western modes and forms and other numerous allusive echoes and familiar cadences from Western poetry, mainly English poetry of the fifteenth to seventeenth centuries (XIE, 2001, p. 214).

É também a partir desse paradigma que Lawrence Venuti comenta a ideia de Hugh Kenner segundo a qual Pound jamais teria traduzido algo “‘into’ something already existing in English” (KENNER, 1984, p. 9). Para Venuti, na verdade,

Pound's effects were aimed only at Anglophone cultures, and so he always translated into preexisting English cultural forms – Anglo-Saxon patterns of accent and alliteration, pre-Elizabethan English, pre-Raphaelite medievalism, modernist precision, American colloquialism (VENUTI, 2008, p. 178, grifo meu).

Contudo, essa relação entre o poeta-tradutor e a língua à qual ele pertence é, além de inevitável, instável, pois ela não se dá apenas no sentido de confirmar a língua conformando o poema à sua tradição. Ao comentar as suas traduções de Guido Cavalcanti, por exemplo, Pound escreve que “*My perception was not obfuscated by Guido's Italian, difficult as it then was for me to read. I was obfuscated by the Victorian language*” (POUND, 2009, p. 87), o que parece dar sinais de uma

⁹⁷ Nessa mesma passagem, Barrento afirma que esse método de tradução age “(...) neutralizando e desterritorializando o poema na tradução, com vista a conferir-lhe mais ampla universalidade de sentido” (BARRENTO, 2002, p. 174), o que parece francamente contraditório, já que a inserção na tradição portuguesa de um poema como “Annabel Lee”, que na versão pessoana soa um tanto a cantiga trovadoresca ou poesia popular portuguesa, indica simplesmente uma alteração de território, e não necessariamente uma ampliação de natureza universalizante.

relação problemática de pertencimento e reconhecimento dentro de sua própria tradição linguística, bem como a premência do persistente debate que se dá no âmbito da teoria da tradução acerca da aceitação do estrangeiro como método de alteração da identidade do próprio⁹⁸. Pound, então, traduz Cavalcanti porque *faltam* ao inglês certas características que o contato com o italiano do poeta medieval pode lhe fornecer ou lhe devolver⁹⁹. Num breve texto intitulado “Traduire”, Blanchot resume exemplarmente esse sentido de *falta* (que, no caso de Pound, diz respeito a uma *perda* e a um *luto*) ao caracterizar o tradutor como “*un homme étrange, nostalgique, qui ressent, à titre de manque, dans sa propre langue*” (BLANCHOT, 1971, p. 72) aquilo que o original lhe promete e oferta¹⁰⁰.

O que aqui se nota, outra vez, é a posição medial do poeta: entre a tradição alheia e a própria, é nele que se dá o diálogo. Segundo Paul Ricoeur,

Dois parceiros são de fato colocados em relação pelo ato de traduzir, o estrangeiro – termo cobrindo a obra, o autor, sua língua – e o leitor, destinatário da obra traduzida. E, entre os dois, o tradutor, que transmite, faz passar a mensagem inteira de um idioma ao outro. É nessa desconfortável situação de *mediador* que reside a prova em questão (RICOEUR, 2011, p. 22, grifo meu).

⁹⁸ Nesse mesmo texto, Pound reconhece explicitamente a existência e a convivência – que não deve ser necessariamente pacífica – de diversos “ingleses” dentro do próprio inglês: “*Neither can anyone learn English, one can only learn a series of Englishes*” (POUND, 2004, p. 88). Nos termos de Gayatri Spivak (no ensaio “Tradução como cultura”) pode-se falar que Pound intui a convivência de “idiomas” dentro de uma língua. É óbvio que os termos e a reflexão de Spivak se dão desde um espaço e de um tempo irremediavelmente distantes daqueles de Ezra Pound, sendo ela *uma teórica* dos Estudos Culturais e ele um poeta misógino e francamente fascista (sobre as relações entre tradução e gênero em Pound, Cf. YAO, Steven G. *Translation and the languages of modernism: gender, politics, language*. New York: Palgrave, 2002); mas mesmo Venuti observa que a tradução modernista, que tem Pound em seu centro, “(...) by deviating from transparency and inscribing the foreign text with marginal English values, *initiates a foreignizing movement that points to the linguistic and cultural differences between the two texts (admitting, of course, that some of the values inscribed by modernists like Pound are neither marginal nor especially democratic – e.g. patriarchy)*” (VENUTI, 2008, p. 177, grifo meu).

⁹⁹ Segundo Xie, “(...) with the Cavalcanti translations, Pound wanted to reach back to the intellectual vigor and precision of a pre-Shakespearean idiom, in order to recover a lost and in his view better tradition” (XIE, 2001, p. 216).

¹⁰⁰ O tradutor, portanto, é um enlutado cuja *tarefa* diz respeito ao encobrimento de uma falta.

Ora, é em termos muito semelhantes a esses que Cavarero descreve a cadeia poética tal como ela aparece encenada no *Íon* platônico, evocada no capítulo anterior, na qual

(...) a Musa tem um papel fundamental. É a fonte da mensagem, a origem da transmissão em voz, a nascente da mania fonética. Sua voz é, contudo, inaudível para os comuns mortais. Para estes, a Musa é muda. O público tem acesso a seu canto somente pela *mediação* da voz do poeta ou do rapsodo (CAVARERO, 2011, p. 118, grifo meu).

Naturalmente, *mediação* pode ser lida nesse contexto como *tradução* – do mesmo modo que Ricoeur chama o *tradutor* de *mediador*. Mas a relação que se ensaia aqui deve enfrentar uma interdição poderosa feita por Walter Benjamin em seu ensaio “A tarefa do tradutor”, espécie de totem da teoria da tradução moderna – texto inescapável ao qual sempre se retorna. Segundo o pensador alemão, assim como para a filosofia, não existiria “(...) uma musa para a tradução” (BENJAMIN, 2011, p. 113).

No contexto do ensaio de Benjamin, essa interdição diz respeito sobretudo à tentativa do filósofo de compreender e apresentar a tradução enquanto *forma*, e não enquanto um simples meio para a *transmissão de conteúdo* de uma língua para outra. A ideia de uma Musa implicaria uma necessidade de fidelidade – que interessa pouco a quem deseja pensar a tradução enquanto criação ou forma. A rigor, as poéticas de Pessoa e de Pound, tal como encaradas aqui, compartilham o mesmo pressuposto de Benjamin. Arnaldo Saraiva, por exemplo, diz que para o tradutor Pessoa,

Se à partida o texto a traduzir se lhe impõe como modelo, logo ele o remodela, ou modeliza e o anula como modelo sobrepondo-lhe outro modelo, o seu, de que aquele pode passar também a depender como de um investimento. O bom tradutor não *copia* para outra língua, porque *cria* ou *recria* noutra língua (SARAIVA, 1999, p. 46).

A musa a exigir fidelidade, no entanto, não é aquela musa profana que, a partir da secularização do discurso da Inspiração ou do Entusiasmo, se desloca de uma origem *divina* e *una* para uma origem *textual* e *múltipla*. Em suas reflexões sobre a Inspiração, percebendo-a já distanciada do *entusiasmo grego* e do *mito romântico da musa*, Barthes descreve a experiência da seguinte forma:

Há uma imitação muito difusa, mesclando, se necessário, vários autores amados, e não uma imitação única e maníaca; o que inspira o leitor-escritor (aquele que espera escrever) já é, para além de determinado autor amorosamente admirado, uma espécie de objeto global: a Literatura (...) (BARTHES, 2005, pp. 21-22, grifo meu).

Parecerá justo, portanto, afirmar que a tradução possui uma musa profana – ou antes: musas profanas. E é desse modo que, através da tradução de Pound, velhos poetas ingleses e um poeta medieval italiano se tornam outra vez audíveis *para os comuns mortais* (retomando as palavras de Cavarero tomadas de Platão)¹⁰¹. Ou, ainda mais significativo (porque em diálogo justamente com a experiência inicial do entusiasmo grego, da musa divina): é desse modo que, no “Canto I”, Pound traduz a tradução latina de Andreas Divus para certo trecho da *Odisséia* e, não satisfeito com as duas vozes já em jogo, deixa soar também ecos de “The Seafarer”, a terceira voz em sua origem saxônica – e, por fim, assina o poema como criação sua, pórtico dos *Cantos*, seu grande projeto¹⁰². Nesse caso, o transporte do sentido,

¹⁰¹ Haroldo de Campos abdica da Musa em louvor a um Anjo portador de Luz, daí a associação entre a tradução e Lúcifer, proposta em seu ensaio: “A tradução, como a filosofia, não tem Musa (...), diz Walter Benjamin (...). E no entanto, se ela não tem Musa, poder-se-ia dizer que tem um Anjo. De fato, no entender do próprio W. Benjamin, cabe à tradução uma função angelical, de portadora, de mensageira (...)” (CAMPOS, 2005, p. 179).

¹⁰² Nesse ponto, o paradigma da *terceira voz* proposto por Barrento a partir de autores como Blanchot, Derrida e Spivak já entra em curto-circuito. O mesmo ocorre, como se verá adiante, nas relações tradutórias e criativas de Pessoa com os epigramas gregos e com um poema de Elizabeth Browning, bem como nas obras multilíngues e nas *traduções das traduções* de Ezra Pound.

da mensagem, rebaixado por Benjamin, é uma preocupação mínima¹⁰³. Compagnon já observava, sobre a musa leiga da citação, que “A leitura (solicitação e excitação) e a escrita (reescrita) não trabalham com o sentido: são manobras e manipulações, recortes e colagens. E se, ao final da manobra, reconhece-se nela um sentido, tanto melhor, ou tanto pior, mas já é outro problema” (COMPAGNON, 2007, p. 46) – *outro problema*, diz Compagnon, o que se pode traduzir por: *outra obra*.

A modificação do original, sua transformação em outro problema ou em outra obra, seja por meio da releitura ou da tradução, é um dos aspectos definidores do ensaio de Walter Benjamin. Atrelada ao conceito de “pervivência”, que consiste basicamente na relação do original com as gerações de leitores que se seguem àquela na qual ele foi produzido, e que garante a sua renovação (*make it new*) e a sua releitura, está a ideia de alteração desse mesmo original. Benjamin escreve que “(...) na sua ‘pervivência’ (que não mereceria tal nome, se não fosse transformação e renovação de tudo aquilo que vive), o original se modifica” (BENJAMIN, 2011, p. 107). Derrida leva ainda mais além a ideia de Benjamin ao dizer que “Tal sobrevida dá um pouco mais de vida, mais que uma sobrevivência. A obra não vive apenas mais tempo, ela vive mais e melhor, acima dos meios de seu autor” (DERRIDA, 2002, p. 33). Nada disso é estranho ao ideal de tradução exposto por Fernando Pessoa numa curiosa observação sobre a necessidade de se traduzir poemas inclusive na própria língua em que foram originalmente escritos¹⁰⁴. Diz

¹⁰³ Julio Cortázar escreveu seu desejo de “*Una narrativa que no sea pretexto para la transmisión de un ‘mensaje’ (no hay mensaje, hay mensajeros y eso es el mensaje, así como el amor es el que ama) (...)*” (CORTÁZAR, 1996, p. 326), o que se pode traduzir aqui como o desejo de uma tradução que não seja pretexto para a transmissão de uma “mensagem” (*não há mensagem, há mensageiros e isso é a mensagem, assim como o amor é o que ama*).

¹⁰⁴ Ricoeur define essa necessidade de tradução dentro de uma mesma comunidade linguística afirmando que “Há estrangeiro em todo outro. É coletivamente que definimos, reformulamos, explicamos, procuramos dizer o mesmo de outro modo” (RICOEUR, 2011, p. 50).

Pessoa que, a partir do momento em que se conclui que o poema importa mais do que o poeta, justifica-se “tomar um poema que é tudo menos perfeito, de um autor famoso, à luz do criticismo de uma outra era, torná-lo perfeito pelo corte, substituição ou adição” (PESSOA, 1993, p. 220)¹⁰⁵. Se importa mais o poema do que o poeta, o que se vislumbra é um ideal de *comunidade textual*, na qual as relações se dão não entre poetas, “mas entre dois textos (duas ‘produções’ ou duas ‘criações’)” (DERRIDA, 2002, p. 33) – algo que se vê encenado tanto na leitura pessoana da tradição (inclusive por meio da tradução) quanto nas leituras internas que os *textos heteronímicos* (e não os heterônimos) realizam uns dos outros.

Em seu comentário ao texto de Benjamin, Derrida observa ainda que, a partir do momento em que a relação passa a ser entre dois textos, e não entre dois autores, o *morto* ou o *mortal do texto* já não se encontra engajado no processo de pervivência que a tradução dispara. Esse poeta ou tradutor morto, no entanto, permanece presente e engajado em certo nível a partir do momento em que, evocado diretamente no corpo do poema, sua voz soa dramaticamente a partir de um personagem, de uma *persona*. Isso se nota, por exemplo, na tradução pessoana de um poema de Elizabeth Browning, em que Camões se enuncia, ou mesmo no “Canto I”, de Pound, no qual Homero e Andreas Divus são evocados para a criação justamente de uma metáfora da tradução, como observou Hugh Kenner – metáfora que por sinal se define como um processo de ressuscitação: “*Odyseus goes down to where the world's whole past lives, and that the shade may speak, brings them blood: a neat metaphor for translation (...)*” (KENNER, 1991, p. 360). Do mesmo modo,

¹⁰⁵ Essa ideia pessoana foi abordada no segundo capítulo, no contexto do seu conceito de uma comunidade poética que se desenvolve por meio da crítica. É importante anotar que, em “A tarefa do tradutor”, Benjamin define a crítica literária também em termos de “pervivência”, embora a situe um pouco abaixo da tradução. O ideal poundiano de um *criticism by translation*, portanto, poderia ser visto como um meio para a pervivência das obras cujo grau de efetividade seria elevadíssimo.

Pound confessa que o seu interesse ao traduzir Propércio fora justamente, mais do que ser fiel ao original reproduzindo-o, trazer um *homem* morto de volta à vida – o homem aqui entendido como linguagem¹⁰⁶. Esse processo interessa especialmente quando considerado em relação à ideia de sacrifício que marcaria a atitude do próprio autor diante da sua obra (como se viu no segundo capítulo) – afinal, é por meio desse abandono da própria expressão e da própria vida que outra vida e outra expressão podem retornar do passado, por meio da tradução e da recriação.

2 – Traduzindo Pound.

Outra interdição central feita por Benjamin diz respeito à tradução da tradução: “Quanto mais elevada for a qualidade de uma obra, tanto mais ela permanecerá – mesmo no contato mais fugidio com o seu sentido – ainda traduzível. Isso vale, é claro, apenas para os originais. Traduções, ao contrário, revelam-se intraduzíveis (...)” (BENJAMIN, 2011 , p. 118). Esse é um aspecto definidor da teoria da tradução de Benjamin, mas é também uma evidência dos seus limites (seus e de qualquer teoria) – pois, como lembra Haroldo de Campos, a despeito da interdição teórica, traduções sempre foram e seguem sendo retraduzidas: “Na prática do traduzir, nenhuma objeção parece válida ou sustentável contra a possibilidade de retradução da tradução poética” (CAMPOS, 1992, p. 82). Essa constatação de Haroldo importa sobretudo pelo fato de apontar para uma inevitável incongruência entre teoria e prática tradutória –

¹⁰⁶ É importante considerar que, sobretudo em Pound, a insistência em se referir ao homem, ao autor, ao morto do texto, pode indicar um caminho fundamental para a fuga da fidelidade excessiva ao texto. E, mesmo no caso da proposta de Pessoa, é fundamental notar que, apesar da sobrevalorização do texto em detrimento do autor, o poeta português recomenda a escolha de um poema de um “autor famoso” (PESSOA, 1993, p. 220).

incongruência que se pode dizer uma das marcas dessa relação tanto em Pessoa quanto em Pound, autores cujas reflexões estão longe de possuir um rigor acadêmico e cujas traduções, por vezes, se revelam muito mais percucientes para uma reflexão sobre essa atividade do que as suas eventuais teses. Para eles, parece valer a ideia de Barrento segundo a qual “Cada tradução é, assim, apesar da sua dependência do outro, um acto inaugural que nega a possibilidade de estabelecer teorias gerais da tradução” (BARRENTO, 2002, p. 121).

No ensaio de Haroldo de Campos, cujo título (“O que é mais importante: a escrita ou o escrito?”) parece um eco já um tanto distorcido e amplificado daquilo que inquietava Pessoa ao refletir também sobre a tradução (“Isto leva-nos ao problema de saber se o que importa é a arte ou o artista, o indivíduo ou o produto” [PESSOA, 1993, p. 220]), são listados alguns exemplos de bem-sucedidas retraduições de traduções. O primeiro deles, aponta Haroldo, são os *Rubai* de Omar Khayan recriados em português por poetas como Manuel Bandeira e Augusto de Campos a partir da versão inglesa de Fitzgerald – e, é preciso que se acrescente: retraduzidos também por Pessoa¹⁰⁷; em seu segundo exemplo, Haroldo chega até Pound e cita os versos de Safo traduzidos pelo norte-americano e retraduzidos por Augusto de Campos – e mais um acréscimo: também recriados por Dirceu Villa. Se a interdição benjaminiana funciona como um último impedimento teórico para a consideração de original e de tradução como produções situadas num mesmo nível, a obra tradutória de Ezra Pound é um dos mais eficazes impulsores poéticos para a superação dessa hierarquia.

¹⁰⁷ Cf. PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa: poeta-tradutor de poetas*. Org. Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 197.

As traduções de Pound já passaram por inúmeras exegeses, e dos mais variados tipos: estudos estilísticos, estudos culturais, estudos de gênero, estudos comparativos – enfim, já não parece restar qualquer possibilidade de abordagem que comporte alguma contribuição propriamente nova ou diversa. Também por isso, o que se propõe aqui é uma interpretação em cujo horizonte – a ser ultrapassado – se situa o texto de Benjamin e a sua proibição; e, para tanto, é preciso que se leve em conta, além das traduções poundianas, as suas retraduições – nesse caso, para a língua portuguesa –, pois é nelas que se cristaliza o desafio maior feito às percepções tradicionais do que seria original e do que pode ser uma tradução¹⁰⁸.

É bastante significativo que, no texto que serve de introdução à sua versão de *Cathay*, o tradutor português Gualter Cunha não problematize ou mesmo se refira, em momento algum, ao fato dele estar traduzindo um livro que, originalmente, foi concebido como um livro de traduções¹⁰⁹. Ele o traduz como a um original, assim como o fizeram Augusto de Campos e Mário Faustino com alguns poemas do mesmo *Cathay*. Não por acaso, Gualter Cunha evoca uma leitura de Hugh Kenner segundo a qual *Cathay* pode ser lido como um livro de guerra (da Primeira Grande Guerra) e não necessariamente como um livro de poesia chinesa clássica:

Os seus archeiros exilados, mulheres abandonadas, dinastias arrasadas, partidas para lugares distantes, guardas de fronteira solitários e glórias lembradas de longe, acarinhadas memórias, foram selecionados da rica variedade dos cadernos de notas por uma sensibilidade susceptível à dilacerada Bélgica e à atormentada Londres... (KENNER apud CUNHA, 1995, p. 17).

¹⁰⁸ Um outro aspecto, a ser encarado mais adiante, é o da tradução de seus poemas multilíngues.

¹⁰⁹ O que é ainda mais curioso se considerarmos o fato de que os leitores e os críticos de poesia são particularmente resistentes às retraduições.

Trata-se de uma proposta de leitura da obra que segue a sua proposta de escritura: interventiva, assimiladora e, em algum nível, também irresponsável – afinal, se Pound traduz os poemas chineses sem nem mesmo conhecer o idioma chinês, o que já constitui um desafio à ideia corrente de que cabe ao tradutor estar familiarizado com as duas línguas entre as quais se situa, a margem de fidelidade ao texto original se amplia consideravelmente¹¹⁰. Essa relação de Pound com os textos que traduz é definida por Ming Xie (2001, p. 207), ao considerar a sua versão de “The Seafarer”, a partir da ideia de que o poeta norte-americano sequer se baseia nele como um *texto-fonte*, mas simplesmente como um *poema*. Contudo, é significativo que, apesar da liberdade e da irresponsabilidade no trato com os poemas chineses, Pound conserve a referência ao fato de que o livro se trata de uma tradução: os autores originais são nomeados e, quando a informação está disponível, as supostas datas em que viveram e compuseram são anotadas; as fontes (as notas de Ernest Fenollosa e as decifrações dos professores Mori e Ariga) são indicadas e, além disso, são preservadas todas as referências topográficas e todos os nomes chineses que aparecem originalmente nos poemas.

Segundo Xie, para quem “*The poems of Cathay should indeed be read as English poems in their own right, perhaps among the most successful of all Pound’s works (...)*” (XIE, 2001, p. 210), essas referências são preservadas em nome de um exotismo que soava bem aos leitores contemporâneos de Pound; contudo, é possível vislumbrar nessa transformação de poemas chineses em poemas ingleses, que ao mesmo tempo preservam todo o seu referencial oriental, um exemplo daquilo que o próprio Xie lembra ter sido uma das metas de Pound ao se iniciar no

¹¹⁰ A proposta de Kenner se justifica também pela concepção temporal de Pound acerca das traduções, bem definida por Xie da seguinte forma: “*Cathay is an example of a strong tendency in Pound to regard translation as not historical, but contemporary or timeless*” (XIE, 2001, p. 210).

aprendizado de inúmeras línguas e na leitura de diversas tradições poéticas: *"Pound embarked upon the career of poetry with the determination, as he recalled in 1913, that he would try to know what was counted as poetry anywhere by finding out what part of poetry 'could not be lost by translation' and also whatever was unique to each language"* (Idem, p. 204). O que se nota, nessa declaração de Pound, é uma tentativa de equilibrar universalismo e particularidade local, o que o distancia de uma prática de tradução meramente etnocêntrica¹¹¹. Além disso, a julgar por uma célebre declaração de Pound segundo a qual "(...) cada nova exuberância, cada novo arremesso é estimulado pela tradução; toda época tida como grandiosa é uma época de traduções" (POUND, 1976, p. 49), fica evidente que, para além da transformação do estrangeiro em próprio, interessava ao poeta um contato que estimulasse a diferença e a alteração na língua de chegada¹¹².

No caso dos poemas chineses, e segundo os critérios e os termos do próprio Pound, o que não pode ser perdido na tradução é a fanopeia, a dança das imagens.

¹¹¹ É óbvio que não é possível isentar por completo as traduções de Pound de certo traço etnocêntrico; no entanto, levando-se em conta justamente a poesia oriental, observe-se como a "Alba" (uma forma poética provençal – e portanto ocidental), publicada em *Lustra*, acusa uma influência do haicai japonês, como bem observou Villa (2011, p. 313). Esse movimento indica um caminho que resiste ou se contrapõe ao etnocentrismo que busca sempre transformar o outro a partir do modelo próprio. O que se nota, ao contrário, é a forma e a tradição provençais, já amplamente dominadas e praticadas por Pound, sendo abaladas pelo contato recente com a tradição e a forma orientais. Eis o poema, traduzido por Villa: "Fresca como alvas, úmidas pétalas/ de lírio-do-vale/ Deitou-se ao meu lado na alvorada" (POUND, 2011, p. 179). Xie observa o mesmo movimento do oriental abalando o ocidental na tradução de Sófocles feita por Pound, pois "(...) while Pound's version is fundamentally based on Sophocle's Greek it is also filtered through the model of Noh" (XIE, 2001, p. 217). Trata-se, pois, de uma outra faceta da terceira voz identificada por João Barrento, na qual já não é a memória e o inconsciente da língua materna que determina os parâmetros para a tradução.

¹¹² Pound escreve também que "Um mestre poderá expandir continuamente sua própria língua adequando-a para conter alguma carga até então presente somente em alguma outra língua estrangeira; o processo, porém, não se detém com nenhum indivíduo. Enquanto Proust vai assimilando Henry James, preparando-se para romper certas frágeis divisões francesas, toda a fala americana está-se agitando e roncando, e o mesmo se passa com todas as outras línguas" (POUND, 1976, p. 51) – o que, além de forçar uma relativização do seu etnocentrismo, indica a sua consciência desse processo como um fato de comunidade e, além disso, ético e nacional (o que, como se observou no Capítulo 2, era característico do seu trabalho e das suas preocupações como crítico).

Já o caráter único da língua e da poesia chinesas, a saber, os seus tons e a sua predominância monossilábica, é preservado (ainda que de modo um tanto rarefeito¹¹³) sobretudo através dos nomes próprios de personagens e lugares¹¹⁴.

Como exemplo dessa tentativa de equilíbrio, leiam-se os dois primeiros versos de “Separation on the River Kiang” (de Rihaku), nos quais é possível identificar tanto a tendência à preservação de alguma referência ao caráter sonoro da língua original (marca de abertura ao estrangeiro) quanto a recriação imagética com base no exotismo que pautava a recepção da arte chinesa na época (marca de redução do estrangeiro ao estereótipo):

*Ko-Jin goes west from Ko-kaku-ro,
The smoke-flowers are blurred over the river* (POUND, 1995, p. 56).

O que se vê, no primeiro verso, são duas palavras chinesas conectadas por uma sequência de monossílabos ingleses, uma evidente tentativa de recriação que vai além da fanopeia, mirando a talvez intraduzível melopeia dos versos originais, estranha ao inglês. Na sequência, contudo, a composição da paisagem, segundo a interpretação de Xie, “(...) *seems to provide a powerful confirmation of the kind of ‘otherness’ which Western readers tacitly identified with an emotional coding linked to understood conventions of feeling in Chinese art and poetry*” (XIE, 2001, p. 210), tornando o poema familiar ao olhar do leitor inglês da época.

¹¹³ Haroldo de Campos, ainda que no mesmo caminho aberto por Pound, consegue efeitos muito mais significativos na recriação da melopeia chinesa ao compor suas traduções sobretudo com monossílabos portugueses, além de apostar na elisão de conectivos. Cf. CAMPOS, Haroldo de. *Escritos sobre jade*. São Paulo: Ateliê, 2009.

¹¹⁴ “A *fanopéia*, (...), pode ser traduzida quase toda ou na íntegra. Quando boa o bastante, é praticamente impossível ao tradutor destruí-la, salvo por inépcia realmente crassa e por menosprezo de regras formulativas perfeitamente conhecidas” (POUND, 1976, p. 38). Sobre a melopeia, Pound diz ser “(...) praticamente impossível transferi-la ou traduzi-la de uma língua para outra (...)” (Idem, ibidem), o que parece ter influenciado Mário Faustino a reputar como intraduzível o poema “Ancient Music”, no qual Pound parodia uma antiga canção saxônica. Em seu *Lustra*, no entanto, Villa não apenas traduz o poema (que, diz-nos, na edição francesa também aparece sem tradução) como deixa soar a *terceira voz* por meio da utilização de um português de traços arcaicos, transformando a *ancient music* saxônica numa *velha cantiga* galego-portuguesa.

Nas retraduições portuguesas de *Cathay*, Mário Faustino, Augusto de Campos e Gualter Cunha preservam o sistema encontrado por Pound – e assim, ironicamente, todas as traduções revelam-se fiéis ao infiel original inglês¹¹⁵. Referir-se ao livro de Pound como *original infiel* é fundamental porque a postura dos tradutores frente a *Cathay* é a postura de um tradutor frente a uma obra *original*, a um texto fonte: aquele que eles traduzem, aquele a quem eles dão voz é, sobretudo, Ezra Pound; e, no entanto, o adjetivo *infiel* diz respeito à postura do próprio Pound frente aos poetas chineses – ainda que a retradução, ao dar-lhe voz, também conceda a elocução, mesmo que extremamente problematizada, aos poetas chineses, que falam em português por meio de Pound e dos tradutores.

O caso do poema de Safo referido por Haroldo, que Pound intitula “Papyrus”, é também bastante significativo, já que a versão poundiana parte de uma *suposição*, de uma *hipótese* de sentido para as duas primeiras palavras encontradas incompletas nos “fragmentos sáficos que chegaram a Berlim, vindos do Egito, em 1896” (VILLA, 2011, p. 316). Pound propõe:

Spring
Too long
Gongula (POUND, 2011, p. 196).

As retraduições em português, feitas por Augusto de Campos e Dirceu Villa, conseguem preservar as particularidades fonéticas e semânticas do poema de Pound a partir do que parece ser um abandono das possibilidades de tradução (ou da recriação sonora) do poema de Safo. Augusto de Campos traduz

Domingo
Tão longo
Gôngula (POUND, 1983, p. 96).

¹¹⁵ No caso específico de “Separação no rio Kiang”, Gualter Cunha desloca as palavras chinesas dos extremos dos versos: “Ko-Jin vai de Ko-kaku-ro para oeste” (POUND, 1995, p. 37); Mário Faustino, por sua vez, preserva essa disposição, mas não os monossílabos: “Ko-jin vai para oeste de Ko-káku-ro” (POUND, 1983, p. 76). Augusto de Campos não traduziu esse poema.

E Villa:

Outono
Tão longo
Gôngula (POUND, 2011, p. 197).

Como Villa explica, Pound intui “spring” (primavera) a partir do fragmento grego “.ra” (na transcrição de Joaquim Fontes Brasil, tradutor de Safo, “.era”) e “too long” a partir de “dérat”; “Gongula”, segundo Fontes, seria “uma das grafias possíveis do nome de uma das companheiras de Safo: Gonghyla” (FONTES, 2003, p. 328)¹¹⁶. Trata-se, como se nota, de um poema que se pode ler como o lamento sobre amor ausente e sobre o tempo que se arrasta até o seu retorno – sentimento acentuado pela condição de fragmento dos versos, o que Pound assinala por meio das reticências exageradas, que denotam tanto a ausência de algo ou alguém (do texto e da amante) quanto a duração excessiva do tempo.

Nessa comparação entre a tradução e as retraduições, é interessante observar como o original grego (que os tradutores admitem ter em seus horizontes) permitiria uma recriação em português que poderia afinar-se com ele em termos sonoros desde que se pautasse, no âmbito semântico, na versão de Pound – já que “era” se tornaria “primavERA” e “dérat” poderia aproximar-se talvez de um “etERnA”; “Gonghyla”, por sua vez, se manteria “Gôngula” (afinal, a vogal A é o único índice sonoro repetido nos três versos originais, enquanto que o poema de Pound cria outros tantos e os dissemina nos três versos, o que os tradutores procuram preservar)¹¹⁷. Haveria, portanto, essa possibilidade de uma tradução a dialogar sonoramente com Safo e semanticamente com Pound. Não se

¹¹⁶ Estas, naturalmente, são as transcrições fonéticas latinizadas.

¹¹⁷ Haroldo de Campos faz uma proposta radical ao incluir até mesmo os Novos Baianos nesse diálogo por meio da transcrição e escrever: “Primavera.../ Quem dera.../ Vera...” (CAMPOS, 2013, p. 36).

ensaia aqui, contudo, uma crítica às traduções – afinal, como observa Ricoeur “a única maneira de criticar uma tradução – o que sempre se pode fazer – é propor uma outra que se presume, que se pretende melhor ou diferente” (RICOEUR, 2011, p. 46)¹¹⁸. O interesse nessas possibilidades sonoras que a tradução do grego ao português insinua é o fato delas revelarem que os tradutores dialogam com Safo sempre por intermédio de Pound, ou até que dialogam exclusivamente com Pound – e, afinal: qual é o texto traduzido aqui, quem lamenta em voz alta a ausência de Gôngula? Nesse caso, ao contrário do que ocorre em *Cathay*, a opção dos tradutores em tomar como original o trabalho de Pound se justifica inclusive pelo fato do próprio poeta ter rasurado a *origem* do poema, como bem lembrou Haroldo de Campos (2013, p. 32), ao intitulá-lo “Papiro” e ao não indicar a fonte do texto – só desvendada por Hugh Kenner em *The Pound Era*. A rasura do original (que é, a rigor, uma rasura da autoria e uma tomada radical da *voz* do outro), portanto, faz com que a tradução tome o seu lugar – o que a análise das retraduições termina por comprovar ao indicar que as suas dívidas dizem respeito a uma relação com a tradução, agora feita original. Esse procedimento poundiano é uma espécie de negação extrema da invisibilidade do tradutor que, segundo Venuti, é o traço essencial da tradução em língua inglesa – e que veio a enfrentar seus maiores questionamentos justamente no âmbito da tradução modernista, na qual Pound se situa. O tradutor invisível não se confunde com o poeta vazio porque esse último está marcado pela forte consciência de que a palavra só se repete por meio da

¹¹⁸ E, nesse sentido, a tradução de Villa parece se diferenciar e criticar a anterior na medida em que se reaproxima de Pound por meio da referência a uma estação (sem, no entanto, coincidir com ele), o que amplia o sentido temporal que talvez se julgue por demais concentrado no “domingo” de Augusto de Campos (Haroldo apresenta uma fundamentada justificativa para a validade do “domingo” [CAMPOS, 2013, pp. 33-34]). Além disso, em comparação com a tradução poundiana, o “outono” proposto parece conformar-se ainda mais com o sentimento melancólico que o poema procura apresentar do que a “primavera” da versão inglesa – daí essa terceira tradução ser uma espécie de crítica das duas anteriores, inclusive daquela que toma (e se passa) por original.

apropriação: utilizando os termos de George Steiner, se poderia dizer que o primeiro aproxima-se do restaurador de pinturas (cujo “trabalho é essencialmente conservador” [STEINER, 2005, p. 52]) enquanto que o segundo se assemelharia mais a um músico em sua performance, consciente de que “Cada execução musical é uma nova *poiesis*” (Idem, *ibidem*)¹¹⁹.

Outro ponto no qual a poesia de Ezra Pound força os limites de uma teoria da tradução, inclusive em suas manifestações modernas, diz respeito às suas composições em outras línguas que não o inglês e, sobretudo, aos seus poemas multilíngues. Sobre as primeiras, observe-se a opção do tradutor Dirceu Villa com relação ao poema “Dans un omnibus de Londres”, escrito em francês e publicado em *Lustra*: na edição bilíngue, o poema aparece em seu original francês na página 264 e repete-se, igualmente em seu original francês, na página seguinte, onde supostamente se encontraria uma tradução – que só é oferecida nas notas aos poemas, ao fim do livro. A opção do tradutor se presta a diversas especulações, mas se dá muito provavelmente pela tentativa de reproduzir o efeito da recepção dos leitores anglófonos – embora o formato de edição bilíngue duplique a estranheza, já que a repetição no contexto de uma edição desse tipo é um índice de uma igualdade entre a voz do poeta e a do tradutor. Acerca dos poemas multilíngues, é particularmente interessante o caso do “Canto LXXXVI”, cujo verso central talvez seja “*It can’t be all in one language*” (POUND, 1996, p. 583)¹²⁰, em torno do qual se dispõem as inúmeras citações e vozes que soam em línguas estrangeiras, entre elas italiano, grego, francês, chinês, latim, alemão etc.

¹¹⁹ Segundo Steiner (2005, p. 52), no entanto, as duas operações se aproximam pelo fato de serem, ambas, *metáforas do amor*, o que é de interesse particular a essa dissertação.

¹²⁰ O equivalente ensaístico se encontra em “Como ler”: “Nenhuma língua é completa” (POUND, 1976, p. 51).

A certa altura do seu texto suplementar ao ensaio de Benjamin, que ele intitula *Torres de Babel*, Jacques Derrida sublinha

um dos limites das teorias da tradução: eles tratam bem frequentemente das passagens de uma língua a outra e não consideram suficientemente a possibilidade para as línguas, *a mais de duas*, de estarem implicadas em um texto. Como traduzir um texto escrito em diversas línguas ao mesmo tempo? Como ‘devolver’ o efeito de pluralidade? E se se traduz para diversas línguas ao mesmo tempo, chamar-se-á a isso de traduzir? (DERRIDA, 2002, p. 20).

Trata-se de uma questão chave para pensar grande parte da poesia de Pound, sobretudo quando ela se encontra com o seu inevitável tradutor. Num poema formado por tantas línguas e tantas vozes, como identificar e eleger a voz a ser traduzida? Numa obra como a de Pound, na qual as noções de autoria, voz, citação, tradução e apropriação são constantemente provocadas e ampliadas, é possível fazer essa identificação e essa eleição, discernindo a voz do próprio poeta enquanto aquela que, por trás da profusão de falas alheias, organiza o poema? E as eventuais citações feitas em inglês, elas devem ser traduzidas, ainda que, estruturalmente, se igualem às citações feitas em latim ou em alemão?

A rigor, é possível ler o verso “*It can’t be all in one language*”¹²¹ como uma indicação de resposta – afinal, optar por traduzir tudo seria contrariar esse grito que confessa a insuficiência de uma língua, de modo que as línguas do poema devem ser mantidas em sua multiplicidade. Desse modo, não seria o caso de, como diz Derrida, “‘devolver’ o efeito de pluralidade” (DERRIDA, 2002, p. 20), mas simplesmente de preservá-lo. No entanto, o curioso é que ao seguir essa interpretação (que parece justa, afinal) ao pé da letra, o tradutor opera por meio

¹²¹ A tradução de José Lino Grünewald está longe de fazer jus à força do verso inglês, já que “Não pode tudo estar numa linguagem” (POUND, 2006, p. 588) torna elíptica a clara e fundamental referência à quantidade, “*one language*”, além de obscurecer o sentido tanto pela inversão quanto pela opção por “linguagem” para traduzir “*language*”, ao invés de mais simplesmente língua.

do apagamento justamente da língua na qual se confessa o sentido de falta – sendo ela mesma que, por fim, passa a faltar.

O que a trajetória poética e tradutória de Pound parece revelar – desde as suas primeiras *personae*, nas quais a tradução é praticada ora como uma entrega total à estranha voz do outro (vide as traduções de Arnaut Daniel), ora como um meio para refletir sobre a própria voz (tais como as versões de Guido Cavalcanti, que serviam de base para reenergizar o a língua inglesa do seu tempo), até a reprodução pouco ou não mediada de citações e de vozes em língua estrangeira no âmbito dos *Cantos* – o que essa trajetória parece revelar, enfim, é a tarefa ao mesmo tempo “necessária e impossível da tradução, sua necessidade como impossibilidade” (DERRIDA, 2002, p. 20)¹²². Num gesto no qual já sobra pouco ou nada de etnocentrismo, Pound força os tradutores dos seus *Cantos* a apagarem a língua inglesa, a língua da *origem*, aquela que organiza o poema, ao mesmo tempo em que preservam a pluralidade encenada pelas outras línguas dispostas em constelação ao longo da obra – que restam como pontos luminosos alheios e ao mesmo tempo atraentes, oferecendo-se à decifração. Nesse extremo da tradução e da poesia, Pound, o tradutor – aquele que, a rigor, resiste à condenação babélica –, torna-se ele mesmo uma espécie de instaurador da Babel, se por Babel se entende a confusão inevitável e necessária das línguas: afinal, todas as vozes não cabem numa só língua¹²³.

¹²² Em Spivak, um desdobramento: “A tradução não é, portanto, somente necessária, mas inevitável. Entretanto, na medida em que o texto guarda seus segredos, ela se torna impossível” (SPIVAK, 2005, p. 58).

¹²³ Além disso, não será exagero notar nessa proposta poundiana algo relativo à poesia como criação essencialmente vocal, tal como ela é descrita por Roland Barthes, para quem “(...) a *escritura em voz alta* não é fonológica, mas fonética; seu objetivo não é a clareza das mensagens (...)” (BARTHES, 2010, pp. 77-78).

3 – Pessoa traduzindo.

Eis uma passagem de “O traductor invisível”, um texto breve de Fernando Pessoa recolhido por Teresa Rita Lopes em *Pessoa Inédito*:

(...) a maioria de nós, não mentimos nem fingimos quando, ignorantes do grego, soffremos o entusiasmo de Homero, ou, hospedes e peregrinos no latim, temos o culto de Horacio ou de Catullo. Não mentimos nem fingimos: presentimos. E esse presentimento, feito de não sei que mixto de intuição, de suggestão e de entendimento obscuro, é uma especie de traductor invisível, que acompanha pelas eras fora, e torna universal como a musica, a arte dada em linguagem, esse producto de Babel, com cuja queda o homem pela segunda vez cahiu (PESSOA, 1993, p. 385).

Essas poucas linhas bastariam para retomar, sob o influxo de Pessoa, quase todos os tópicos encarados até agora nesse capítulo. Por exemplo: através dessa ideia sobre a possibilidade de sofrer o *entusiasmo* de Homero (ou quem sabe de Safo), ou seja, de escutar as suas vozes e citá-las, traduzi-las, que é posta por Pessoa em termos de “presentimento” (e a sua grafia é uma feliz coincidência, já que reúne tanto os pressentimentos poundianos diante dos fragmentos sáficos quanto uma ideia de presentificação por meio da reenunciação); além disso, a sua interpretação de Babel como uma segunda queda é, além de *inspirada*, afinada ao sentido de punição e perda que autores como Benjamin e Derrida parecem discernir no mito. Noutro texto, Pessoa define a questão de uma nova língua universal como “(...) uma questão de *arrependimento*. Quando recorremos a essa forma de língua, não estamos, na verdade, à procura de nada de novo, mas daquilo que *perdemos*” (PESSOA, 1999, p. 96, grifos meus) – com o que se pode concluir que, para Pessoa, a tradução está sem dúvida marcada por uma relação enlutada com o passado¹²⁴.

¹²⁴ A ideia de ser um *hóspede no latim* afina-se à sua declaração de ter língua portuguesa como *pátria*, bem como à advertência feita por Blanchot de que o tradutor, em relação à língua estrangeira, é um “*éternel invité qui ne l’habite pas*” (BLANCHOT, 1971, p. 72). Uma exceção a essas

O pensamento pessoano sobre a tradução é todo ele assim: curto, pouco dado a desenvolvimentos mais detidos ou a exemplos, mas amplo o suficiente para fazer com que aqueles que o leem com atenção passem a considerar a atividade tradutória um dos pontos mais importantes na formação e no desenvolvimento da sua poética¹²⁵. Foi assim, por exemplo, com Arnaldo Saraiva, segundo o qual Pessoa traduzia porque "prezava a pluralidade e o dialogismo, ou porque tinha um alto conceito do trabalho criativo da tradução" (SARAIVA, 1999, p. 44) – desse modo relacionando a atividade inclusive ao processo dialógico que provoca e encena a heteronímia. João Barrento, por sua vez, observa que “O paralelismo [entre heteronímia e tradução] faz sentido, e é definível, quanto a mim, à luz de uma dupla relação matricial, que permite compreender como Pessoa-Campos é e não é Pessoa, ou como o Pessoa tradutor é um ortónimo que assume vários papéis ou máscaras” (BARRENTO, 2002, p. 173)¹²⁶.

Muito por conta da extensão breve, do carácter elíptico e da verve polemista, os textos de Pessoa acerca da tradução dão espaço a interpretações muito distintas e, no mais das vezes, também apressadas. No texto de João Barrento citado acima,

retomadas propostas seria relativo ao conceito de “tradutor invisível” que, como assinala Viviana Almeida em seu artigo “Fernando Pessoa e a tradução”, nada tem a ver com “a ‘invisibilidade’ do tradutor de que fala Lawrence Venuti” (FIGUEIREDO, 2005, p. 10), já que o conceito pessoano “refere-se à capacidade do leitor, ou de certos leitores, para apreenderem a essência da obra de arte literária de um autor sem conhecerem a língua em que ela foi escrita e sem o recurso a qualquer tradução real” (Idem, ibidem), enquanto que a invisibilidade pensada por Venuti diz respeito ao apagamento dos traços do tradutor e da língua estrangeira na obra traduzida. Note-se, no entanto, que essa ideia pessoana de invisibilidade é condizente com a relação de Pound com a poesia oriental, escrita numa língua que, a princípio, ele desconhecia completamente: “A descoberta desta técnica [de justaposição de imagens] numa forma poética escrita numa linguagem que ele não conhecia é uma das intuições do gênio poundiano” (MINER apud CAMPOS, 2013, p. 28).

¹²⁵ A minha primeira tentativa de abordar e compreender o papel da tradução na conformação da obra poética de Fernando Pessoa resultou no texto “Fernando Pessoa, tradutor discreto”, publicado na revista *Darandina*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, volume 5, número 1.

¹²⁶ Viviana Figueiredo chega a listar inúmeras “personalidades literárias” (FIGUEIREDO, 2005, p. 4) criadas por Pessoa que, segundo consta nas anotações do poeta, seriam também tradutores de autores tão díspares quanto Eurípedes, Espronceda e Allan Poe.

intitulado “Fernando Pessoa: o tradutor invisível”, o ensaísta português questiona o estatuto de modernidade que Arnaldo Saraiva concede à teoria da tradução de Pessoa. A bem dizer, Barrento já inicia a polêmica questionando inclusive a qualificação de “teoria” aplicada às reflexões de Pessoa – que, segundo ele, configurariam mais uma “poética”. Ora, se por poética – em contraposição a uma teoria da tradução ou a uma tradutologia – se entende, tal como Meschonnic, um pensamento que “implica a literatura, e por isso impede este vício maior das teorias linguísticas contemporâneas, de trabalhar com a linguagem, separando-a da literatura” (MESCHONNIC, 2010, p. 3), não resta dúvida de que o termo preferido por Barrento não configura, necessariamente, um rebaixamento dessas reflexões (a despeito das intenções do crítico), além de se adequar de fato ao pensamento de Pessoa, que mesmo ao considerar a língua sob o prisma político ou científico, dá primazia à literatura – como se observa no seguinte fragmento “Babel – ou o futuro da fala”: “Devemos transformar o inglês no latim do mundo inteiro. Para isso não basta ter uma grande população, mas também uma grande literatura e a capacidade de vir a ter uma literatura ainda maior” (PESSOA, 1999, p. 151)¹²⁷.

De fato, a relação feita por Saraiva entre a poética da tradução de Pessoa e as teorias de autores como Walter Benjamin, Octavio Paz, George Steiner e Jacques Derrida soa apressada e não é convincente, sobretudo porque não se ampara numa verdadeira aproximação entre os textos. Segundo Saraiva, Pessoa antecipa os teóricos ao pensar e praticar uma tradução que não se submete ao modelo do texto original, mas que se realiza como uma nova criação. Barrento, por sua vez, analisa detidamente “O tradutor invisível” e, diante da sua natureza platônica e

¹²⁷ Recorde-se, além disso, o próprio Barrento, noutro ensaio já citado nesse capítulo, assumindo a impossibilidade de formulação de “teorias gerais da tradução” (BARRENTO, 2002, p. 121).

metafísica, conclui que Pessoa passa longe dos autores citados por Saraiva e de uma teoria ou de uma poética modernas da tradução. Contudo, se de fato é isso que acontece, não é pelos motivos apresentados por Barrento – já que, como ele próprio reconhece em outro ensaio (“Celan, tradutor de Pessoa”) o horizonte descortinado por Benjamin em “A tarefa do tradutor” é, em essência, metafísico: a hipótese em torno da qual se constitui todo o ensaio, aquela de uma língua pura visada pela tradução, está também eivada de platonismo¹²⁸. Segundo Maurício Cardozo Mendonça, o traço que distingue uma teoria moderna de uma teoria clássica da tradução seria a “(...) longa passagem de uma compreensão do homem como indivíduo para uma compreensão do homem como sujeito” (CARDOZO, 2013, p. 14), o que significa dizer que, a partir dessa passagem, a teoria da tradução passa a problematizar sujeitos em *relação*. Ora, tanto Saraiva quanto Barrento são enfáticos ao observar tradução e heteronímia como aspectos conjugados na obra de Pessoa – e, se a heteronímia é a experiência poética de uma passagem da noção de indivíduo à noção de sujeitos em relação, não é possível que a tradução se mantenha presa à velha concepção de homem (e de poeta)¹²⁹. O que se pode dizer é que a teoria da tradução de Pessoa é no mínimo ambígua¹³⁰ – pois, ao mesmo

¹²⁸ Mesmo em “Transluciferação mefistofáustica”, Haroldo diz já ter tentado definir a teoria da tradução de Benjamin “(...) como uma metafísica, antes do que uma física da tradução” (CAMPOS, 2005, p. 179).

¹²⁹ Uma evidência da vitalidade da tradução pessoana – seja em sua manifestação prática ou teórica – é o constante interesse que ela viria a despertar em Haroldo e Augusto de Campos, que fariam inclusive uso do vocabulário de Pessoa, relacionando-a sempre à heteronímia. Cf. CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988; ou Cf. CAMPOS, Haroldo de. “O texto espelho (Poe, engenheiro de versos)”. In: CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

¹³⁰ Assim como a do próprio Barrento – que, ao analisar as traduções supostamente pré-modernas de Pessoa, escreve coisas como “Somos levados a perguntar até que ponto o poeta Pessoa se encontra nas traduções de Pessoa (...)” (BARRENTO, 2002, p. 175) ou “Mas há também os casos em que o dedo genial do Pessoa poeta se faz sentir (...)” (Idem, ibidem), esbanjando tanto termos quanto preocupações que se diriam bem pouco modernas, o que talvez seja indício da persistência

tempo em que declara que justamente o *indivíduo* importa menos do que a obra (com o que se afina com uma das teses centrais de Benjamin, segundo a qual, diz Derrida, o que importa é “A sobrevida das obras, não dos autores” [DERRIDA, 2002, p. 33]), mostra indignação diante de uma tradução de Shakespeare que não preserva a forma do original¹³¹ ou diz que “(...) uma tradução é perfeita quando parece não ser uma tradução” (PESSOA, 1974, p. 218), louvando a invisibilidade que os modernos criticam. Essas eventuais contradições, contudo, podem servir para acentuar o traço *antimoderno* de Pessoa, explorado no primeiro capítulo¹³².

Assim como Pound e o seu “Papyrus” ou o seu “Canto I”, um dos terrenos em que a tradução pessoana se revela problemática e frutífera é o da poesia grega. E assim como Pound e a sua poesia chinesa, Pessoa traduziu os poemas gregos (da *Antologia palatina*) sem conhecer o grego, através das versões inglesas (em prosa) de W.R. Paton – supostamente sem mentir o entusiasmo helênico, sentindo-o de fato. Barrento vê nessas versões poemas cujos versos são “(...) de talhe neoclássico perfeitos” (BARRENTO, 2002, p. 176).

E de fato o contato de Pessoa com os epigramas parece ter sido íntimo e muito marcante, o que se nota não apenas por ele ter traduzido ao todo dezenove poemas da antologia (de autores como Arquíloco, Platão e Simónides)¹³³, mas também – e sobretudo – por ter escrito oito pequenas obras nos moldes dos

da postura antimoderna inclusive para além do alto modernismo, o que mais uma vez leva a reflexão para o campo de uma possível (ou impossível) pós-modernidade.

¹³¹ “Shakespeare só se deve ousar traduzir – o verso para verso, e a prosa para prosa, e que verso e que prosa teem de ser!” (PESSOA, 1993, p. 222).

¹³² Além de justificarem o que diz Barrento sobre cada tradução engendrar sua própria teoria – e assim encontramos, entre as traduções de Pessoa, tanto aquelas em que o tradutor procura se tornar invisível em nome do autor do original e da língua de chegada quanto aquelas outras em que o tradutor intervém em nome apenas da obra.

¹³³ Ou dezenove prosas de um só autor: W.R. Paton.

epigramas, reunidas sob os títulos “Traducção de poemas que não existem na Anthologia Grega” e “Tradução de poemas gregos que não existem”. Essas produções podem evidenciar o grau de intensidade com o qual o problema tradutório foi vivenciado por Pessoa na medida em que se prestam a diversos modos de leitura e, ao mesmo tempo, implicam outras tantas reconsiderações acerca de conceitos como autoria, tradução, fingimento e sinceridade – além de reordenações dentro do próprio *corpus* poético pessoano.

Os epigramas reunidos sob o título “Tradução de poemas gregos que não existem”, por exemplo, geraram certa polêmica entre os editores de Pessoa: Ivo Castro e João Dionísio incluíram-nos no *corpus* ortônimo, enquanto que Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine acharam por bem atribuir os poemas a Ricardo Reis. É muito significativo que as *traduções falsas* tenham suscitado uma discussão em torno da atribuição de autoria. Sendo traduções, estas seriam obras de qualquer outro autor que não aquele que as traduz; mas sendo falsas, elas seriam necessariamente obras identificáveis como pertencentes àquele que as escreve? Se, porventura, Ricardo Reis ou Fernando Pessoa intitulassem as suas obras chamando-as de traduções que, ainda que falsas, se situariam dentro de um tipo de jogo literário, de natureza intertextual e referencial, elas não deveriam parecer isentas de traços marcantes de suas próprias obras, impedindo assim a atribuição delas a eles próprios? Então não seria talvez mais justo atribuir os poemas a quem sabe Álvaro de Campos, cuja veia irônica poderia ser identificada na criação de traduções falsas de poetas antigos? Questões desse tipo, provocadas pelos poemas, permanecem obviamente sem resposta possível – a única chance que Pessoa dá aos críticos e aos leitores é a de formulá-las ou a de concluir que a tentativa de atribuir autoria, nesses casos, não faz o menor sentido, já que o seu

jogo supõe a identificação completa entre autor e tradutor, uma tendência moderna que, para Octavio Paz, como já foi dito, “*conduce a la desaparición del autor*” (PAZ, 1974, p. 107). Não é gratuito, portanto, o fato do próprio Pessoa não atribuir autoria a esses epigramas – tentar identificá-la é uma tarefa esquizofrênica, índice irônico da leitura igualmente complexa que Pessoa nos força a fazer da sua heteronímia.

De modo análogo ao que se passa a partir do momento em que Pound *rasura* a origem dos fragmentos sáficos, o que as traduções falsas de Pessoa provocam é uma espécie de anulação da figura do original. Mas o jogo de Pessoa leva esse movimento a um nível ainda mais alto, pois a rasura do original falso, situada no âmbito de um corpus poético como o seu, marcado pelo teatro da heteronímia, provoca inclusive a rasura do autor que é o tradutor (o que não acontece no caso de Pound, já que “Papyrus” perde a origem em Safo para encontrá-la outra vez no próprio Pound, desaparecendo apenas um dos autores¹³⁴). A polêmica em torno da atribuição dos epigramas, portanto, se revela como um desenvolvimento irônico desse processo acionado por Pessoa, que consiste na transformação daquilo que ele pensava ser a teoria de um *tradutor invisível* numa prática que implica a *invisibilidade do autor*¹³⁵. Esse emaranhado em que se unem heteronímia, autoria e tradução (e, por tabela, a crítica) é uma das

¹³⁴ Até que a descoberta da origem e a retradução voltem a complicar essa equação.

¹³⁵ Outro caso em que a tradução mistura-se e problematiza a produção heteronímica é o da tradução de um epigrama de Walter Savage Landor, tradicionalmente assumido como um poema original de Pessoa. Trato dessa questão no meu artigo “Fernando Pessoa, tradutor discreto”, partindo de uma declaração de George Steiner, para quem o verdadeiro modelo de Reis fora Landor, e tento entender o motivo de um poema de Landor, modelo de Reis, ser comumente incluído no corpus ortônimo. Sobre esse caso, Saraiva escreve que “Não admira” que esta obra “tenha sido incluída nas pessoanas *Novas Poesias Inéditas*; e talvez nem haja motivos fortes para a retirar de lá” (SARAIVA, 1999, p. 46).

evidências da necessidade (ou, ao menos, da possibilidade) de reler o problema heteronímico sob a chave dos estudos da tradução.

Outro momento em que as questões tradutórias são intensificadas na obra de Pessoa é na versão que o poeta faz de “Catarina to Camoens”, da inglesa Elizabeth Barret Browning, publicada na *Biblioteca Internacional de Obras Célebres*. O poema consiste num monólogo feito por Catarina no leito de morte, no qual relembra a sua relação com Camões e um poema que este teria feito em sua homenagem. Nesse monólogo, contudo, ressoa também a voz de Camões por meio de uma *citação* que se repete em quase todas as estrofes, como nesta primeira:

*On the door you will not enter,
I have gazed too long – adieu!
Hope withdraws her peradventure,
Death is near me, – and not you!
Come, O lover
Close and cover
These poor eyes, you called, I ween,
“Sweetest eyes, were ever seen!”* (PESSOA, 1999, p. 112)

Pessoa, por sua vez, traduz:

P’ra porta onde não surges nem me vês
Há muito tempo que olho já em vão.
A Esperança retira o seu talvez;
Aproxima-se a morte, mas tu não.
Amor, vem
Fechar bem
Estes olhos de que disseste ao vê-los:
O lindo ser dos vossos olhos belos (Idem, p. 113).

Barrento inclui essa versão entre as más traduções de Pessoa, nas quais ele encontra “[...] fórmulas e formulações que nunca usaria na poesia própria” (BARRENTO, 2002, p. 175) tais como “[...] adjectivação, inversões, frases estereotipadas” (Idem, ibidem), o que termina por produzir “[...] versões demasiado livres” (Idem, ibidem). O poema de Elizabeth Browning, no entanto, é quase que inteiramente construído por meio das inversões sintáticas que parecem desagradar a Barrento (e que também desagradariam a Pound, por certo) – das

quais Pessoa conserva pouco ou nada: assim, por exemplo, versos como “*Come, O lover/ Close and cover*” (PESSOA, 1999, p. 112) são simplificados, no sentido de que surgem em português num tom menor, mais apropriado à fala de uma moribunda apaixonada que não sente a morte que se aproxima como se se tratasse de um fim definitivo, transformando-se num nada rebuscado “Amor, vem/ Fechar bem” (Idem, p. 113).

Outra alteração feita por Pessoa diz respeito ao modo como o verso – a voz – de Camões surge no poema. Elizabeth Browning o coloca entre aspas; Pessoa marca-o em itálico. Compagnon observa que “O que as aspas dizem é que a palavra é dada a um outro, que o autor renuncia à enunciação em benefício de um outro: as aspas designam uma re-enunciação, ou uma renúncia a um direito de autor” (COMPAGNON, 2007, p. 52). O caso é ainda mais curioso pelo fato das aspas estarem numa obra poética amparada na expressão de uma *personae* – o que, a rigor, já significa uma renúncia do autor à enunciação, dispensando-se as aspas para tanto. Mas, no momento em que as aspas surgem, em que o sujeito a falar ali torna-se, supostamente, Camões, o que se lê é uma tradução de um verso seu feita por Lord Viscount Strangford¹³⁶. Assim, quem renuncia à enunciação, no poema de Elizabeth, não é Elizabeth (que, a rigor, nem chegaria a ter enunciação no poema), mas Catarina – e o que soa entre as aspas é a voz do tradutor de Camões, portanto a terceira voz que compõe a voz de Camões em inglês.

Já sobre o itálico, que Pessoa prefere, Compagnon anota que ele “equivalaria a ‘Eu sublinho’ ou ‘Sou eu mesmo quem o diz’. (...) Assim, estou mais presente no itálico que em qualquer outro lugar: o itálico é narcisista” (COMPAGNON, 2007, p.

¹³⁶ Cf. MONTEIRO, George. *Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2000, p. 78.

53). Para considerar esse itálico pessoano, é necessário levar em conta o fato de que, em sua versão portuguesa, Pessoa opta por alterar o verso ao qual o poema original se refere. O “*Sweetest eyes, were ever seen!*” (PESSOA, 1999, p. 112) nasceu da tradução de um poema de Camões que fora escrito em espanhol. Trata-se de uma redondilha (Strangford coloca-o entre os madrigais) feita a partir do mote (alheio) “*Vos teneis mi corazon*”¹³⁷. Como observa George Monteiro, a versão de Strangford, da qual Elizabeth tira o verso, é menos uma tradução do que um “*free-standing poem on a Camonean theme (...)*” (MONTEIRO, 2000, p. 78). O poema de Strangford está longe de parecer a tradução de uma redondilha espanhola, e é bastante nítida a sua preocupação em conformar o poema estrangeiro à língua inglesa e à sua tradição – quem o compõe, afinal, é essa terceira voz¹³⁸.

Ao traduzir o poema, portanto, o que Pessoa faz é a retradução da tradução inglesa de um verso espanhol de Camões, um poeta português – de modo que, ao transformar o poema de Elizabeth num poema português, faria pouco sentido percorrer com exatidão o caminho inverso e utilizar o verso camoniano original, em espanhol. Pessoa resolve esse problema ao optar por outra linha de Camões, esta retirada de um soneto português, que também faz referência à beleza dos olhos da amada. Aqui, há tantas vozes em cena que já não faz sentido contentar-se com a simples ideia de uma terceira voz a compor a tradução: na operação que Pessoa põe em movimento, enunciam-se Elizabeth Browning, Strangford, Camões em espanhol, Camões em português, Fernando Pessoa, as tradições e as formas das

¹³⁷ “*Mi corazon me han robado;/ Y Amor viendo mis enojos,/ Me dijo: Fuéte llevado/ Por los mas hermosos ojos,/ Que desde vivo he mirado./ Gracias sobrenaturales/ Te lo tienen en prision./ Y si Amor tiene razon,/ Señora, por las señales,/ Vos teneis mi corazon*” (CAMÕES, 1946, p. 13).

¹³⁸ “*The heart that warm'd my guileless breast/ Some wanton hand had thence convey'd,/ But Love, who saw his bard distress'd,/ In pity thus the thief betray'd -/ 'Tis she who owns the fairest mien/ And sweetest eyes that e'er were seen!// And sure if Love be in the right,/ (And was Love ever in the wrong?)/ To thee, my first and sole delight,/ That simple heart must now belong -/ Because thou has the fairest mien/ And sweetest eyes that e'er were seen!*” (STRANGFORD, 1808, p. 44).

línguas inglesa e espanhola e por fim, a falar mais alto, a própria tradição da língua portuguesa – e classificá-la como a terceira ou a oitava voz é uma questão menor. Sublinhar o verso, portanto, destacá-lo por meio do itálico, seria uma indicação de um retorno do português negado desde a sua origem por um Camões a escrever em espanhol e a ser seguidamente traduzido e citado em inglês.

Não é Pessoa, então, quem diz “Eu sublinho” através dos itálicos, mas sim aquela “*memória* (múltipla, estratificada) da minha língua e da sua tradição poética, ou *o meu inconsciente dela*” (BARRENTO, 2002, p. 109), que reivindica, por meio da voz daquele poeta que, em seu contexto, é a própria personificação da tradição, a consciência de que dizer do *lindo ser dos vossos olhos belos* é dizer mais do que *los más hermosos ojos que desde vivo he mirado* ou *the sweetest eyes were ever seen*¹³⁹. Quando considera a impossibilidade de assimilação total do texto estrangeiro, ainda que traduzido, Barrento escreve que, apesar disso, “(...) eu posso, isso sim, reivindicar o passado *da minha língua*, e faço-o de cada vez que traduzo: aí ecoa, em parte, a terceira voz que fala da/na tradução” (BARRENTO, 2002, p. 117), o que parece uma boa descrição daquilo que faz Pessoa nesta tradução e da análise que aqui se propõe, inclusive considerando os itálicos originais do texto do ensaísta.

Para além disso, é significativo para esse estudo o fato do poema de Elizabeth Browning (só dela?) tratar basicamente de amor e de morte, propondo ao leitor um combate em que, de início, este último parece sair vitorioso – quando se lê, em tradução pessoana, que

Ninguém responde. Só suave, defronte,
No pátio a fonte canta em solidão,
E como água no mármore da fonte,
Do amor p’ra morte cai meu coração.

¹³⁹ Isso, como o “nosso Camões, qualquer podia/ ter dito (...)” (PESSOA, 2004, p. 34).

E é da sorte
Que seja a morte
E não o amor, que ganhe os teus desvelos –
O lindo ser dos vossos olhos belos (PESSOA, 1999, p. 117).

Mais adiante, contudo, vislumbra-se uma certa possibilidade de *pervivência* da beleza desses olhos justamente por meio do canto do poeta, da sua enunciação, da sua voz:

Mas agora, esta terra inda os prendendo,
Desses olhos o brilho é inda alado...
Amor, tu poderás encher, querendo
Teu futuro de todo o meu passado (...) (PESSOA, 1999, p. 121).

Encher o futuro de todo o meu passado: cifrado nesse dizer da amante que morre estará, talvez, o dizer da tradição que sobrevive por meio do amor que o poeta lhe devota, esse poeta que não pode completar o trabalho de luto, que resiste a deslocar sua libido e seu afeto para outro objeto. Apesar disso, não se pense que, ao traduzir, Pessoa simplesmente sirva ao provincianismo de uma ideia de língua materna ou de uma tradição local – sua operação, nesse texto, nega qualquer invisibilidade: tudo está às claras, mas nada se resolve. O Fernando Pessoa que traduz não pode relacionar-se só com uma língua (a portuguesa) ou com um poeta apenas (Camões) – afinal, a tradução, como define Augusto de Campos, é uma forma de amar sobretudo aqueles a quem se traduz; e, muito embora Pessoa declare ser a língua portuguesa a sua pátria, noutro momento ele escreve, platônico como costumava ser: “Não é pois a língua em que está escrito um poema que pesa no caso. É o poema que foi escrito nessa língua” (PESSOA, 1974, p. 284). Portanto, para Pessoa – e também para Pound¹⁴⁰ – “A poesia, por definição, não tem pátria. Ou melhor, tem uma pátria maior. ‘Um Oriente ao oriente do oriente’”

¹⁴⁰ Que escreve “Outro ponto mal compreendido pelas pessoas pouco dotadas para línguas é o de que não há necessidade de aprender uma língua inteira para compreender alguns ou algumas dúzias de poemas. Basta amiúde compreender integralmente o poema e cada uma das poucas dezenas ou centenas de palavras que o compõem” (POUND, 1976, p. 52), diminuindo a importância da língua frente ao poema.

(CAMPOS, 1988, p. 8) – e essa pátria que Augusto de Campos define em termos pessoais (e que também pode suscitar a seguinte pergunta: a China, o oriente de Pound, não estaria também a oriente do oriente?), essa pátria parece ter a tradução como a sua principal via de acesso.

"O estudo, de fato, é em si mesmo interminável. Quem conheça as longas horas de vagabundagem entre os livros, quando qualquer fragmento, qualquer código, qualquer inicial promete abrir uma via nova, logo abandonada em favor de uma nova descoberta, ou quem quer que tenha conhecido a impressão ilusória e labiríntica daquela 'lei da boa vizinhança' a que Warburg submeteu a organização da sua biblioteca, sabe bem que o estudo não só não pode ter fim, como também não o quer ter."

Giorgio Agamben, *Ideia do estudo*.

Anexos

Anexo I

“Cantico del sole”, de Ezra Pound: passagem da poesia à ética¹⁴¹

“La ética, de ser algo, es sobrenatural y nuestras palabras sólo expresan hechos, del mismo modo que una taza de té sólo podrá contener el volumen de agua propio de una taza de té por más que se vierta un litro en ella. He dicho que, en la medida en que nos refiramos a hechos y proposiciones, sólo hay valor relativo y, por tanto, corrección y bondad relativas”

Ludwig Wittgenstein, *Conferencia sobre ética*.

*The thought of what America would be like
If the Classics had a wide circulation
Troubles my sleep,
The thought of what America,
The thought of what America,
The thought of what America would be like
If the Classics had a wide circulation
Troubles my sleep.
Nunc dimittis, now lettest thou thy servant,
Now lettest thou thy servant
Depart in peace.
The thought of what America,
The thought of what America,
The thought of what America would be like
If the Classics had a wide circulation...
Oh well!
It troubles my sleep.*

Ezra Pound, *Cantico del sole*.

¹⁴¹ Texto apresentado no V CIL (Congresso Internacional de Letras) na Universidade de Buenos Aires, em 2012, e publicado nas *ACTAS* do evento em 2014. A versão aqui anexada apresenta algumas diferenças em relação ao texto lido e publicado.

“Cantico del sole” foi escrito a partir de um caso específico de censura. Em 1917, autoridades norte-americanas decidiram-se pela proibição prévia da circulação de um número da *Little Review*, célebre revista literária fundada pela editora Margaret Anderson. Os censores se sentiram desconfortáveis diante de um conto supostamente pornográfico de autoria de Wyndham Lewis (que, como se sabe, era amigo e colaborador de Ezra Pound). Em que pese o fato de Margaret Anderson ter recorrido da decisão e vencido o caso, o que permitiu que a revista pudesse afinal circular sem impedimentos legais, “*the whole action infuriated Pound*” (RUTHVEN, 1969, p. 48).

O que irritou Pound, como o próprio poeta depois esclareceria, foi, mais do que a tentativa de censura, a justificativa dada pelo juiz para o fato de sanções como essa não serem aplicadas às obras classificadas como “clássicas”, estando restritas às produções populares e/ou contemporâneas: os velhos clássicos estão imunes porque, no fim das contas, ninguém os lê. Assim o poeta reconstrói a fala do juiz:

I have little doubt that numerous really great writings would come under the ban if tests that are frequently current were applied, and these approved publications doubtless at time escape only because they come within the term ‘classics’, which means, for the purpose of the application of the statute, that they are ordinarily immune from interference, because they have the sanction of age and fame and USUALLY APPEL TO A COMPARATIVELY LIMITED NUMBER OF READERS (POUND apud RUTHVEN, 1969, p. 48).

Com essa informação contextual em mente, Charles Bernstein propõe que o poema seja lido a partir da assunção de que Pound escreve utilizando uma máscara (uma das suas personae), disfarçando-se de censor e falando através e em nome deste. No limite, diz Bernstein (2001), “clássicos” equivale a “pornografia”: a substituição irônica serviria para ressaltar o absurdo e o ridículo da opinião sustentada pelo censor. O que se depreende, essa proposta de leitura, é um poema que satiriza uma

figura ao dar-lhe voz e expressão. A repetição da sentença “*The thought of what America would be like if the classics had a wide circulation troubles my sleep*” seria, então, uma espécie de reprodução, no nível textual e estilístico, da recorrência de um pensamento fixo que perturbar e impede o censor (o personagem cuja voz performatiza o poema) de conciliar o sono – isso porque o faz vislumbrar tanto o imenso e dificultoso trabalho que teria para regular a circulação de literatura e de ideias quanto, por outro lado, a amplitude que a má influência da pornografia (dos clássicos) teria nos EUA. Os versos do “*Nunc dimittis*”, então, revelam-se como uma espécie de oração através da qual o censuro roga a Deus que o permita dormir, ao mesmo tempo em que indica as fontes da moralidade a partir da qual faz o seu trabalho, qual seja, a Bíblia e a fé cristã.

Ainda que simpatize com a leitura de Bernstein, ela me parece parcial, no sentido de que descortina apenas um aspecto do poema. Assumindo certo risco, acredito ser justo afirmar que um leitor alheio às informações do contexto de produção de “Cantico del sole” dificilmente chegaria à mesma interpretação. O que uma leitura descontextualizada revela do poema, parece-me, é uma espécie de incômodo e de preocupação diante do pequeno contato e do escasso conhecimento que os norte-americanos supostamente teriam dos clássicos. Nas duas interpretações, a preocupação é idêntica, distinguindo-se apenas, mas profundamente, por meio daquilo que a motiva: por um lado, teme-se a má influência; por outro, lamenta-se a falta dessa influência – neste caso valorada como boa.

A minha hipótese é de que as duas interpretações não são autoexcludentes, mas igualmente justas. Não sustento tal posição amparado simplesmente na ideia, aliás bastante comum, de que a obra literária se presta a acolher tantas

interpretações quanto leituras tiver – sobretudo se lembrarmos que, para Pound (1976, p. 68), o “‘bem escrever’ é escrever de maneira perfeitamente controlada, o escritor dizer justamente o que tem em mente. Ele o diz com total clareza e simplicidade”. Parece-me, afinal, que é possível divisar, por meio de uma análise que leve em conta os preceitos ético-literários do autor, que Pound procurou deliberadamente conciliar os dois sentidos antitéticos identificados mais acima.

Esta intenção se deixa perceber, sobretudo, através da repetição. No seu estudo intitulado *Diferença e repetição*, Gilles Deleuze indica, acerta altura, que a natureza da repetição “diz respeito a uma singularidade não permutável, insubstituível” (DELEUZE, 2009, pp. 19-20). Afirma, por exemplo, que “Repetir é comportar-se, mas em relação a algo único ou singular, algo que não tem semelhante ou equivalente” (Idem, p. 20). Infere-se, através das reflexões do filósofo francês em seu texto, que mais do que uma sucessão de igualdades, que conduz à generalidade, a repetição aponta para uma sucessão de particularidades cujas semelhanças e identidades dizem muito mais a respeito da mente que apreende do que do objeto que se repete.

Ao interpretar o uso da repetição enquanto figura de retórica, Lausberg chega a uma conclusão semelhante, afirmando que

De resto, também a igualdade, aparentemente completa, se realiza como desigualdade, nos seguintes casos: 1) Na medida em que, em relação ao corpo de palavra, a colocação de uma parte da frase em segundo lugar se realiza, as mais das vezes, como uma *pronuntiatio* aumentativa, a qual não é, de modo algum, completamente idêntica à da frase colocada em primeiro lugar (LAUSBERG, 2004, p. 166).

De modo que o poema de Pound parece utilizar-se da repetição justamente para marcar essa diferença – que, no caso, consiste numa duplicidade capaz de abrigar as interpretações antitéticas apresentadas mais acima. E a indicação textual da

alteração de sentido da repetição seria, portanto, a citação bíblica intrometida a certa altura, a partir do nono verso – o momento em que o censor, inquieto em sua cama, faz a sua oração.

Os registros das leituras desse poema feitas pelo próprio Pound demonstram, a meu ver, uma nítida alteração de tom (literalmente, uma *pronuntiatio* distinta) que ilustra a hipótese apresentada aqui. Contudo, ainda que não se dispusesse destas gravações, o próprio texto daria uma indicação clara de que a repetição, a partir do segundo momento do poema, já não procura veicular um sentido semelhante ou igual ao que veiculara no primeiro momento. Esta indicação é aquele curioso “*Oh well!*”, que representaria, de forma humorística, um suspiro dado pelo juiz e censor. Identifica-se, portanto, o sentido proposta por Bernstein na segunda parte do poema, na qual Pound põe uma máscara e representa uma *comédia*. Na primeira parte, por sua vez, lê-se um sujeito poético que tece um lamento diante do que ele pensa ser uma *tragédia*: a ignorância dos americanos no que diz respeito aos clássicos da literatura e do pensamento. Neste ponto, recorde-se de como Deleuze confirma a intuição de Hegel: “Há um trágico e um cômico na repetição. A repetição aparece sempre duas vezes, uma vez no destino trágico, outra no caráter cômico” (DELEUZE, 2009, p. 38) – e aqui importa anotar inclusive a pertinência dos termos “destino” para a faceta trágica da repetição (o destino preocupante de toda uma nação) e “caráter” para a cômica (o caráter patético de um reles censor).

Junto ao intrincado e sutil mecanismo estrutural posto em movimento pelo poeta nesse “Cantico del sole”, minha leitura considera como fundamental, para a construção do poema e do jogo que ele propõe, a postura ética que Ezra Pound assumia, particularmente ao pô-la em contato com as práticas de criação e de

crítica literária e de leitura. Quatro anos antes da escrita e da publicação de “Cantico del sole”, Pound já expusera, no ensaio “O artista sério”, o seu ideal de poesia séria, sincera eticamente comprometida:

Afirmei que as artes nos fornecem os melhores dados de que dispomos para determinar que tipo de criatura é o homem. Como nossa maneira de tratar o homem deve ser determinada pelo conhecimento ou concepção que dele tenhamos, as artes fornecem dados para a ética (POUND, 1976, p. 63).

A partir desse axioma, Pound desenvolve a tese de que cabe aos artistas, particularmente aos poetas, *esclarecer* o homem a respeito de sua própria condição. Levando em conta o seu inegável autoritarismo e a sua posterior adesão irreduzível ao fascismo, é curioso observar que Pound funda a sua ética através da noção de diferença e, em certa medida, do respeito e da compreensão desta. Segundo escreve, com as artes “aprendemos que os homens não desejam todas as mesmas coisas” (POUND, 1976, p. 58). A ideia de Pound, em suma, é a de que a literatura humaniza ao expor o homem às diferenças entre ele e os outros. No mesmo texto em que comenta a sentença do juiz, Pound escreve que

The gentle reader will picture to himself the state of America IF the classics were widely read; IF these books which in the beginning lifted mankind from savagery, and which from A.D. 1400 onward have gradually redeemed us from the darkness of medievalism, should be read by the millions who now consume Mr. Hearst and the Lady's Home Journal!!!!... No more damning indictment of American civilization has been written than that contained in the Judge Hand's 'opinion' (POUND apud RUTHVEN, 1969, p. 48).

É possível observar, por meio dessa declaração, que Pound defende a ideia de que a literatura ou, mais propriamente, os clássicos são (ou, pelo menos, foram) responsáveis por uma espécie de esclarecimento – através do qual os homens abandonaram ou transcenderam a selvageria, desenvolvendo-se e encontrando-se na civilização, que agora caberia preservar. Diante da aparente contradição entre um postulado ético de uma literatura engajada no esclarecimento e na

humanização (por meio do reconhecimento da diferença) e as infames relações de Pound com o regime fascista, eis, então, as perguntas decisivas: *se os clássicos tivessem uma ampla circulação na América, se todos os americanos tivessem a mesma familiaridade que Pound tinha com esses clássicos, o que seria a América, como seriam os americanos?* Seria a América um país fascista como a Itália de Mussolini (ou pelo menos como a visão utópica que Pound possuía desta distopia autoritária), admirada e defendida pelo poeta? Seriam os americanos fascistas feito o próprio Pound?

Surpreende-me o fato e que o preceito de Pound, um notório e renitente fascista e anti-semita, assemelhe-se tanto, por exemplo, à visão de qual seria uma das funções da literatura compartilhada por figuras tão díspares quanto Antonio Candido, Homi Bhabha ou Antoine Compagnon, todos eles comprometidos com a defesa e a valorização da democracia e atentos aos perigos do totalitarismo. Marcos Piason Natali escreve que

O segundo elemento em que se baseia o conceito de literariedade no ensaio “O direito à literatura” [de Antonio Candido] é a noção de humanização (...) A literatura é “fator indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem em sua humanidade”. A definição de humanização fornecida pelo texto esclarece que se trata de um processo que inclui “o exercício da reflexão”, a “aquisição do saber e o desenvolvimento da ‘percepção da complexidade do mundo’” (NATALI, 2006, p. 36),

e também identifica ideia bastante semelhante no pensamento de Homi Bhabha.

Compagnon, por sua vez, escreve que “Ela [a literatura] nos torna sensíveis ao fato de que os outros são muito diversos e que seus valores se distanciam dos nossos” (COMPAGNON, 2009, p. 47). Não proponho a comparação desses discursos (em que pese o fato de serem todos eles tributários de certa ideologia modernista e

modernizadora¹⁴² - e que se pauta, por fim, numa tentativa de discernir algum caráter *essencial* da literatura) com intenção de igualar as trajetórias intelectuais e, sobretudo, políticas de Compagnon, Bhabha ou Antonio Candido à de Pound. E, por isso mesmo, é necessário desenvolver certo raciocínio acerca daquilo que os afasta de forma irremediável: se nos teóricos citados subjaz uma noção de literatura que aponta para diferenças e atua eticamente por meio não só da aceitação, mas da inclusão, a teórica ético-literária de Pound degenera em autoritarismo, tratando a diferença pelo viés da exclusão ou, no mínimo, da subjugação. Esta postura fica muito nítida quando o poeta, em carta escrita no ano de 1922, três anos após a composição de “Cantico del sole”, escreve a William Carlos Williams que

Aristocracy is gone, its function was to select. Only those of us who know what civilization is, only those of us who want better literature, not more literature, better art, not more art, can be expected to pay for it. No use waiting for masses to develop a finer taste, they aren't moving that way (POUND apud CHACE, 1973, p. 15).

Nota-se, enfim, que o ideal de uma aristocracia (de natureza artística) acusa que, por dentro da percepção da existência de diferenças entre os homens, criava-se também, na teoria poundiana, a suposição da possibilidade de abordar tais diferenças em termos valorativos absolutos¹⁴³.

Esclarecida uma das distinções fundamentais entre os teóricos e o poeta discutidos, resta ainda uma perturbadora semelhança, qual seja, a inclusão de princípios éticos no pensamento teórico-literário – servindo tanto ao ideal de democratização e tolerância quanto ao de exclusão, autoritarismo e intolerância. O

¹⁴² Afinidade semelhante àquela que Natali observa entre Candido e Bhabha, apesar das suas particularidades.

¹⁴³ Há, nesse ponto, uma evidente contradição com a utopia de “Cantico del sole” e de parte das propostas educativas de Pound, já que a ampla circulação dos clássicos fatalmente minaria a ideia de uma aristocracia composta pelos poucos eleitos tocados pela literatura.

que esta observação pode (ou deseja) suscitar é uma reflexão acerca do papel dúbio que a inclusão da ética na discussão literária representa. Os constantes alertas de que preceitos teóricos meramente descritivos, estruturais ou formais não dão conta da obra literária¹⁴⁴, já que ela mesma se desenvolve num contexto mais amplo, no qual questões éticas são prementes (e o alerta é válido e necessário), não podem encobrir o fato de que a mera inclusão da discussão ética na teoria da literatura, mais do que torná-la, por exemplo, omissa, pode cooptá-la como força atuante em determinados contextos autoritários e opressivos.

A repetição dos discursos éticos, do termo “ética” e dos seus derivados pode provar uma banalização, conduzindo ao desaparecimento da própria discussão ética e diminuindo a sua condição naturalmente móvel e moldável às mais diversas circunstâncias. E é este, afinal, mais um ponto de contato entre ética e estética: sua mobilidade, a facilidade com que se fala desde o seu nome. As duas disciplinas ou as duas práticas são capazes de conjugar diferenças aparentemente inconciliáveis, num movimento que mais do que dialético, pode às vezes ser caótico. É o que se dá no discurso ético-literário da modernidade e é o que se dá, por fim, no próprio “Cantico del sole”¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Jaime Guinzburg, por exemplo, chega a afirmar que estudos dessa natureza “(...) permanecem omissos perante a presença da barbárie à sua volta” (GUINZBURG, 2012, p. 36).

¹⁴⁵ Outro diálogo ao mesmo tempo improvável e possível entre o *moderno* fascismo ético-literário de Pound e certas formulações amparadas sobretudo em preceitos e preocupações democráticas diz respeito ao caso mesmo da censura que provoca a escrita do poema. Ora, parece possível discernir, na fúria de Pound, um pouco daquela crença de que a literatura, tal como propõe Jacques Derrida, poderia *dizer tudo* – princípio que conduz uma suposta *lei da literatura* “(...) a desafiar ou a suspender a lei” (DERRIDA, 2014, p. 49). Contudo, a partir desse ponto de contato, há que se considerar o seguinte: o próprio Derrida, atento aos perigos de naturalização dos conceitos, anota que “Esse poder revolucionário [o poder *dizer tudo*] pode tornar-se muito conservador” (Idem, p. 53) – o que talvez indique, entre outras coisas, a prerrogativa que a sociedade e a lei possuem de diminuir o discurso literário, isolando-o daquilo que efetivamente repercute no ambiente e nas relações sociais (o escritor pode dizer tudo porque o que ele diz não é *nada*, é mera literatura). O caso da censura ao conto de Lewis, no entanto, parece quase oposto a isso – afinal, os textos que não são submetidos ao crivo dos censores são justamente aqueles que, a rigor, não se encaixam nos termos *modernos* que definem os limites do que seria a literatura, fato que sem dúvidas complica a

Dissertando acerca de estética no mesmo ensaio abordado acima, “O artista sério”, Pound (1976, pp. 62-63) faz ainda as seguintes reflexões: 1. “A beleza em arte nos traz à mente o que tem valor”; 2. “A sátira recorda-nos que certas coisas não têm valor” e, enfim, 3. “O culto da beleza e o delineamento da feiura não se opõem um ao outro” – síntese ideal para o que procurei demonstrar tanto no poema, onde aparece (por meio de uma estrutura movente e peculiar) o valor literário e humanizador dos clássicos (o belo) e a falta de valor da atitude de censura (o feio), quanto no ideal de uma literatura ética ou de uma ética da literatura, que conduz tanto aos valores de humanização e de tolerância quanto, por outras vias, aos perigos da exclusão e do totalitarismo.

articulação vista por Derrida entre as conformações da literatura e das democracias modernas. As reflexões de Derrida em *Essa estranha instituição chamada literatura* podem ser úteis também para considerar as semelhanças entre os discursos de Pound e aqueles de Candido, Bhabha e Compagnon, visto que, nos termos do filósofo franco-argelino, todos incorrem numa tentativa de resistir ao paradoxo cifrado na impossibilidade de definir uma *essência* da literatura (que seria tipicamente moderna): “Resistir a esse paradoxo em nome de uma pretensa razão ou de uma lógica do senso comum é a própria figura de um suposto iluminismo [*enlightenment*] como forma de obscurantismo moderno” (DERRIDA, 2014, p. 62).

Anexo II

Fernando Pessoa, tradutor discreto¹⁴⁶

1.

No conjunto de uma obra poética de extensão considerável, as traduções realizadas por Pessoa ocupam um espaço pequeno – que, por exíguo, pode muito bem passar por insignificante ou por produção de importância menor. Muito embora tenha inclusive se tornado célebre a sua versão de “O corvo”, poema do norte-americano Edgar Allan Poe (de quem também traduziu “Annabel Lee” e “Ulalume”), o trabalho tradutório de Pessoa parece ter repercutido pouco dentro da fortuna crítica que se seguiu à morte do poeta e às publicações massivas da sua obra.

Não seria justo, no entanto, observar a escassa atenção da crítica a esta faceta do trabalho poético de Fernando Pessoa como incompreensível ou mesmo injustificável. Por mais amplas que tenham sido as descobertas póstumas de traduções publicadas e esquecidas ou mesmo de outras completamente inéditas, este corpus tem a sua importância diminuída ou relativizada pelas descobertas igualmente póstumas de obras autorais do poeta, estas sempre em maior número e ainda contando com o privilégio de estarem associadas à ideia de autoria, de obra propriamente original – num suposto antagonismo com relação à tradução, uma produção, digamos, de segunda mão. Este, aliás, parece ser um ponto sensível para

¹⁴⁶ Artigo publicado na *Darandina Revisteletrônica*, do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, vol. 1, p. 1-17, 2012.

uma boa parte da crítica pessoana, como se pode perceber ao ler o artigo de Ana Paula Quintela Ferreira Sottomayor sobre os “Ecos da poesia grega nos epitáfios de Fernando Pessoa” – que, mesmo tendo em vista uma produção menor do poeta (seus epitáfios compostos em inglês), conclui que “não podemos falar de influências, nem de incidências, nem de reflexos da poesia grega nos epitáfios de Pessoa, mas tão-só de longíquos ecos” (SOTTOMAYOR, 1978, p. 93), como a ressaltar e até certo ponto tomar uma posição em defesa da originalidade do poeta português, sob pena de diminuir-lhe a importância.

Paralelo a uma análise filológica, de caráter quase detetivesco (predominante – e necessária – na consideração crítica das traduções de Fernando Pessoa), acreditamos que um olhar detido sobre as suas traduções pode também promover leituras cujos desdobramentos estarão muito mais atentos tanto à formação do imaginário e do escopo formal do autor quanto às preferências e interesses deste enquanto leitor e, conseqüentemente, enquanto criador. Arnaldo Saraiva, responsável até aqui pelo mais amplo trabalho de edição das traduções feitas por Pessoa, observa, neste sentido, que até mesmo os projetos e tentativas de tradução do poeta “podem revelar-se importantes para a análise das suas fontes, das suas ideias, temas e motivos, ou para a definição dos seus gostos estéticos e dos seus projectos” (SARAIVA, 1999, p. 38).

Grande parte dos poemas vertidos por Pessoa para o português foi publicada durante a vida do poeta. Entre os anos de 1911-1912 e 1931, desde as suas tardiamente descobertas colaborações com a Biblioteca internacional de obras célebres, até a publicação do “Hino a Pã”, do mago Aleister Crowley, no número 33 de “Presença”, Pessoa traduziu e publicou uma quantidade considerável de poemas, concentrando-se, sobretudo, em verter autores anglo-

americanos, mas dedicando-se também, para demonstrar seu interesse bastante amplo, à tradução de poetas espanhóis e de epigramas gregos. Além disso, tal como acontece na sua faceta estritamente autoral, são inúmeros os planos frustrados e não concluídos para trabalhos a serem realizados e publicados; numa carta a um editor, iniciada com uma proposta de tradução de obras de Shakespeare, Pessoa se dispõe a verter para o português (e disponibilizar o resultado para a editora)

os 'principaes poemas' de Edgar Poe, de Robert Browning, de Wordsworth, de Coleridge, de Mathew Arnold, de Shelley, de Keats e, em volume de conjuncto, dos poetas menores da Restauração inglesa (Sedley, Suckling, Lovelace, etc.) e da epocha victoriana em seu fim (O'Shaughnessy, Downson, Lionel Johnson, e outros) (PESSOA, 1993, p. 223)

Nota-se, pois, que Pessoa atribuía uma importância considerável a esta atividade, praticando-a tanto como atividade profissional quanto como exercício poético baseado em suas preferências. No que concerne às escolhas feitas por Pessoa dos poemas a serem traduzidos, portanto, parece-nos óbvio que nelas estão implicadas as obrigações profissionais (caso dos poemas de Góngora, Quevedo e Garcilaso de la Vega, por exemplo, já que Pessoa acreditava ser tarefa desnecessária traduzir do castelhano ao português e vice-versa) e também o seu gosto pessoal. Para além dos compromissos profissionais e da tradução como exercício formal, porém, acreditamos ser possível divisar, nas opções de Pessoa, sua atenção à representatividade dos poemas selecionados no que diz respeito ao ideário temático, artístico e filosófico compartilhado entre autor/tradutor e poema/poeta a ser traduzido. Neste sentido, é pertinente a observação de Saraiva de que Pessoa traduzia porque "prezava a pluralidade e o dialogismo, ou porque tinha um alto conceito do trabalho criativo da tradução" (SARAIVA, 1999, p. 44).

2.

Nos registros que nos legou acerca da sua visão sobre o trabalho tradutório, Pessoa parece sempre enfático no que diz respeito ao cuidado com a transposição do ritmo da obra original para a obra traduzida. Afirma, por exemplo, que pode traduzir qualquer poema grego “atravez de idioma intermedio (...) desde que consiga aproximar-me do *rhythmo* do original, para o que basta saber simplesmente ler o grego, o que de facto sei, ou que obtenha uma equivalencia *rhythmica*” (PESSOA, 1993, p. 219). Deste modo, sem compreender o grego, mas sensível ao seu ritmo e à sua sonoridade, traduziu alguns epigramas da *Antologia Grega*. É preciso afirmar, portanto, que apesar de breves, as reflexões de Pessoa sobre a prática da tradução possuíam uma inegável sofisticação; essa valorização do ritmo, por exemplo, seria central para o desenvolvimento de toda a teoria da tradução de Henri Meschonnic – linguista francês que, como nos lembra Boris Schnaidermann, “afirma que um texto não é lido enquanto não se leu o seu ritmo” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 88), assertiva corroborada pelo próprio Schnaidermann, para quem “(...) isto sucede em relação a qualquer tradução de uma obra. O tradutor tem de lê-la ‘em seus ritmos’ e recriá-los. Caso contrário, não existe tradução digna deste nome” (SCHNAIDERMAN, 2011, p. 88).

Foi por certo esta atenção particular dispensada ao aspecto sonoro e rítmico que permitiu a Pessoa realizar uma tradução de “O corvo” reputada, por muitos críticos e estudiosos, como um trabalho excelente. Haroldo de Campos, por exemplo, num ensaio dedicado a algumas traduções portuguesas do poema de Poe, julgou-a como superior às versões de Machado de Assis e de Oscar Mendes e Milton Amado. Segundo Haroldo, “Do cotejo das traduções (...), ressalta desde logo a superioridade da versão pessoana sobre as outras duas” (CAMPOS, 1976, p. 30) –

justamente porque, como afirma o ensaísta, “A primeira intenção de Pessoa foi obter uma versão ritmicamente conforme o original” (CAMPOS, 1976, p. 30). Ademais de apresentar uma minuciosa análise de aspectos específicos da tradução, o ensaio de Haroldo é também importante na medida em que indica relações e afinidades entre o poeta português e o americano que, nos parece, são determinantes para compreender o interesse de Pessoa em traduzir este poema em específico e de que forma as suas traduções, em geral, podem representar chaves de leitura para a sua obra autoral. Antes de esmiuçar estas relações e afinidades, no entanto, cumpre explicitar o modo como acreditamos ser possível relacionar as atividades de tradutor e criador.

Ao analisar o conceito e a prática da tradução entre os românticos alemães, Renato Venâncio Henriques de Sousa, com o suporte de Antoine Berman, escreve que, para estes poetas, críticos e filósofos dos séculos XVIII e XIX

A prática tradutória vai constituir-se numa atividade complementar à crítica, no interior de um vasto programa estético, que tem na palavra *Bildung* sua tradução mais completa. (...) O conceito de *Bildung* implica uma visão de mundo forjada pela ideia de formação, aprendizagem, como processo de construção de saberes e vivências no contato com o Outro, o estrangeiro (SOUSA, 2009, p. 12)

Reconhecemos que o conceito de *Bildung* é passível de aplicação tanto à formação geral da cultura literária, artística e filosófica de uma nação quanto ao aprendizado e ao amadurecimento particular do indivíduo, sobretudo do artista – ou do gênio, se se quiser utilizar o vocabulário dos próprios românticos e também de Pessoa. Neste sentido, compreendemos a prática tradutória como uma atividade que, além de denotar um trabalho anterior de seleção, baseado em interesses e realizado em forma de crítica, implica alguma espécie de repercussão na prática literária do tradutor que, eventualmente, é também autor. Sobre o sentido da *Bildung* como

cultura, Márcio Seligmann-Silva observa que “na tradução já está implicado o movimento seguinte: o de volta à Pátria, à língua-pátria” (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 191), ideia que também nos parece passível de aplicação ao desenvolvimento e à aprendizagem daquele que, ao voltar à sua obra autoral em seguida ao seu contato com a obra estrangeira que traduziu, inevitavelmente retorna marcado por esta.

Em seguida ao Romantismo e à sua supervalorização das traduções, e sobretudo na modernidade à qual se filia Fernando Pessoa, um número cada vez maior de escritores e poetas dedicou-se tanto à prática quanto à reflexão da tradução. Um autor como Ezra Pound, por exemplo, erigiu grande parte da sua poética com base no aprendizado e na crítica por intermédio da tradução; deste modo, incorporou à sua obra autoral versões inglesas realizadas por ele de poemas provençais, gregos, latinos e chineses – estes últimos traduzidos sem que Pound dominasse o idioma chinês (tal qual Pessoa traduziu os gregos sem conhecer a língua original dos epigramas). Neste caso, são evidentes as implicações da *tradução-Bildung* no âmbito de uma cultura literária e linguística (inglesa, pois), ampliando-a através da inserção de formas e sensibilidades poéticas estrangeiras, bem como no âmbito da formação do poeta, que se apropria destas. No entanto, em que pese serem mais explícitas as relações entre tradução e formação na obra poética de Pound, também Pessoa atuou nas duas frentes possíveis desta relação – tanto inserindo ou aperfeiçoando formas estranhas à cultura literária portuguesa (Alexandrino Severino, por exemplo, ressalta o pioneirismo do poeta ao traduzir-introduzir no português os *rubay* de Omar Khayyam) quanto permitindo à sua obra assimilar técnicas e temas com os quais entrou em contato mais direto e mais íntimo por meio de traduções.

Uma vez suscitada e amplamente aceita a ideia da tradução como método de diálogo e aprendizagem, é natural demonstrar desconfiança diante da afirmação de Pessoa de que teria se empenhado na tradução de “Annabel Lee” e “Ulalume” simplesmente porque estes “eram um desafio permanente para os tradutores” (PESSOA, 2005, p. 277). Embora não se possa afirmar que se trata de uma inverdade, a afirmação não parece fazer jus às implicações intrínsecas que uma prática tradutória consciente (como julgamos ser a de Pessoa) possui. A modo de ilustração, observe-se que o próprio Pessoa, em outra anotação sobre tradução, diz que esta, considerada de determinada maneira, “leva-nos ao problema de saber se o que importa é a arte ou o artista, o indivíduo ou o produto” (PESSOA, 1993, p. 221) – e aqui já se está no limiar de reflexões sobre o estatuto do autor, da obra de arte e da linguagem.

E é justamente neste aspecto que o texto de Haroldo de Campos realiza uma indicação e ensaia uma elucidação sobre as relações e afinidades entre Poe e Pessoa que, segundo a nossa leitura, foram fundamentais para a realização e a publicação da tradução de “O corvo”. Considerando como improvável (ou ingênua) a leitura ou, mais especificamente, a crítica ao poema de Poe que não leve em conta o ensaio “A filosofia da composição”, no qual o poeta norte-americano compõe ou recompõe a gênese da sua obra (ao qual se pode comparar a célebre “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, de Pessoa), acreditamos que, para além do poema e seus inegáveis trunfos, importa a Pessoa também, e sobretudo, aquilo que cerca a sua recepção. Haroldo confirma que

O ‘histrião literário’ de Poe – o poeta ‘fingidor’ de Pessoa – há-de ter sempre pela frente o crítico suspicaz (ou, talvez, excessivamente cândido) que coloque a eterna questão da sinceridade ou mistificação em termos absolutos, sem perceber que o ‘fingimento’ do poeta-histrião é uma questão eminentemente de linguagem (...) (CAMPOS, 1976, p. 25)

Cabe observar, neste ponto, que a sinceridade que se questiona em Poe diz respeito a uma “mistificação” de ordem laboral (ou seja: não se crê que o poeta tenha criado apenas a partir e através de técnicas de versificação com vias a obter determinado efeito), que não se toma como possível por conta da completa ausência do imponderável, da inspiração – enquanto que a desconfiança relativa a Pessoa se baseia numa “mistificação” no âmbito da inspiração (ou seja: não se crê que o poeta tenha criado a partir de intuições puras que se revelaram, à sua revelia, no estilo de cada um dos seus heterônimos), que não se toma como possível por causa do papel extremamente minimizado do labor poético e da reflexão sobre a linguagem. Ao traduzir “O corvo”, no entanto, são justamente o labor poético e a reflexão sobre a linguagem poética que Pessoa põe em movimento.

Consciente tanto do mito que cerca a composição do poema de Poe quanto do seu papel enquanto tradutor que procura ser fiel aos efeitos do texto original, Pessoa, de certo modo, assume uma espécie de persona de um poeta puramente cerebral e analítico, destituído de qualquer traço de inspiração – afinal, se o poema original já o era, o que dizer da sua tradução? –, neste sentido oposta àquela assumida na sua “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, mas condizente com esta na medida em que projeta uma espécie de ficção ou dramatização do trabalho poético.

Constatando que é relativamente extensa a fortuna crítica acerca desta tradução pessoana (mais por causa da importância particular do poema do que da tradução, talvez), acenamos com a hipótese de “O corvo”/“A filosofia da composição” ecoar nos processos de autoanálise e automistificação típicos de

Fernando Pessoa, que culminam na “Carta sobre a gênese dos heterônimos”, bem como tomamos por acertada a indicação feita por Darlene J. Sadlier de que “O corvo” reverbera também na composição de “O mostrengo” (tradução e poema foram feitos no mesmo ano) através da “*dark, forbidding atmosphere of the poem, with its series of exchanges between the birdlike creature and the lone helmsman* (...)” (SADLIER, 1998, p. 55) – ao que devemos acrescentar ainda um campo semântico e uma estrutura de refrão em comum – e passamos à análise das implicações e repercussões do contato do tradutor Fernando Pessoa com os epigramas gregos.

3.

No posfácio à sua edição dos poemas atribuídos ao ortônimo compostos entre 1931 e 1935 (além daqueles não datados), Manuela Parreira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine questionam as inclusões de inúmeros poemas no corpus ortônimo realizadas por Ivo Castro e João Dionísio. Dentre estes poemas, destacamos a série de três epigramas intitulada “Tradução de poemas gregos que não existem”. Segundo as editoras, tanto esta série quanto as outras obras citadas apresentariam características estilísticas e temáticas típicas dos poemas assinados sob o nome de Ricardo Reis. Afirmam que “atendendo ao estilo (ausência de rima, sintaxe classizante, por exemplo) e à temática (vanidade da vida, atitude de indiferença face ao “riso como ao pranto”, referência aos deuses e à sua lei inexorável) nos parece serem de atribuir a Ricardo Reis.” (SILVA; FREITAS; DINE, 2009, p. 620). Curiosamente, as editoras não se referem a uma outra série, de título muito semelhante àquela já citada: “Tradução de poemas que não existem na

Anthologia Grega” (reunião de cinco epigramas) – que, na edição de Ivo Castro, antecede a “Tradução de poemas gregos que não existem”.

Se por um lado nos parece justificável não inferir a autoria heteronímica das obras às quais o próprio Fernando Pessoa se furtou de fazê-lo, é inegável que Silva, Freitas e Dine interpretam e analisam de maneira correta os aspectos formais e temáticos da série de traduções “imaginárias” – e também não se equivocam ao notá-los semelhantes àqueles que se encontram nas odes de Ricardo Reis. Embora não nos concentremos, neste artigo, em questões relativas à atribuição de autoria, este caso nos parece notável por evidenciar, de forma clara, as repercussões das traduções “reais” dos poemas gregos.

Consta que Pessoa traduziu ao todo 19 epigramas da *Antologia Grega*, baseando-se nas versões inglesas de W.R. Paton e no seu bom ouvido para o grego, tendo publicado oito deles no volume 1, número. 2, de *Athena*, em 1924. As versões pessoanas dos epigramas da *Antologia* destacam-se, a nosso ver, por sua sintaxe intrincada que torna os versos gregos a um só tempo dotados de sua natural limpidez clássica e de um considerável nível de preciosismo – perceptível na utilização de anacolutos ou até mesmo sínqueses. A rigor, um poema como este que segue, de Arquíloco, não oferece qualquer dificuldade de interpretação:

Tu as altas de Naxos, Megátimo e Aristofonte
Colunas, ó grande terra, tens por debaixo de ti. (PESSOA, 2003, p. 637)

Trata-se, afinal, da constatação de que o homem e suas obras pouco ou nada significam diante do poder da “grande terra”. Uma maneira até certo ponto usual de representar o caráter efêmero e frágil das realizações humanas. No entanto, a sintaxe retalhada e subversiva da tradução de Pessoa aparece para evitar qualquer acusação de banalidade. Existem aqui reunidos dois traços que definem o bem-

fazer da poética clássica – um deles passível de atribuição apenas a Arquíloco, o outro mérito da tradução portuguesa de Pessoa. Como aconselha Horácio (notório admirador de Arquíloco) na sua “Epistula ad Pisones”, a luta pela concisão não deve resultar no poema obscuro (HORÁCIO, 2005, p. 55), mas “se, empregando-se delicada cautela no encadeamento das palavras, um termo surrado, graças a uma ligação inteligente, lograr aspecto novo, o estilo ganhará em requinte” (HORÁCIO, 2005, p. 56). Ora, pode ser justo observar que é este o caso do poema de Arquíloco recriado por Pessoa: conciso, claro, requintado por causa de um encadeamento raro dos termos que compõem o verso. Não custa recordar, neste ponto, a correta definição de Georg Lind sobre a relação de Pessoa com a obscuridade: “Parece-lhe admissível a obscuridade propositada do artista inteligente, mas, em contrapartida, inadmissível a obscuridade diluída do incapaz” (LIND, 1981, p. 97). Esta opção de Pessoa, no entanto, é também passível de críticas. Quando comenta as traduções do grego feitas por Robert Browning, Ezra Pound ataca justamente as inversões sintáticas propostas pelo poeta e tradutor inglês como equivalentes para as inversões sintáticas que uma língua declinada como o grego permitia; escreve o poeta norte-americano que *“inversions of sentence order in a uninflected language like English are not, simply and utterly are not any sort of equivalent for inversions and perturbations of order in a language inflected as Greek and Latin are inflected”* (POUND, 1985, p. 268) e que, portanto, as inversões em línguas como grego e latim não resultam, necessariamente, em obscuridade – e eram justamente estas línguas declinadas que Horácio considerava ao escrever as suas recomendações poéticas.

Curiosamente, as duas séries de falsas traduções de poemas gregos não apresentam nenhum tipo de disposição sintática tão radical. Pessoa parece optar pela evocação dos (falsos) originais da antiguidade por meio de referências a locais

e figuras mitológicas (Corinto, Syracuse, Dyke [Dice]), da óbvia filiação formal com os epigramas clássicos (poemas breves em versos brancos) e de uma temática cujo centro é formado por reflexões e constatações da inevitável passagem do tempo e da efemeridade que esta passagem acusa – ao que se acrescenta a dolorosa consciência deste fato por meio da memória e a sua atribuição ao poder dos deuses. Todos estes são aspectos que encontramos também na obra assinada com o nome de Ricardo Reis.

É óbvio que não se pode falar das traduções implicando na gênese de Reis, visto que elas foram realizadas apenas em meados da década de 1920 e desde 1914 Pessoa escrevia a obra assinada por este heterônimo. No entanto, não podemos deixar de apontar que, ao observar o desenvolvimento cronológico dos poemas em estilo-Ricardo Reis, nota-se que as suas produções tornaram-se, a partir de meados da década de 1920, muito mais concisas, em geral concentradas e dispostas numa única estrofe – como os epigramas. Naturalmente que há exceções, mas uma mera observação desinteressada da configuração dos poemas já é o suficiente para evidenciar a maior ocorrência de poemas mais breves a partir de 1923. É importante ressaltar, neste caso, que o contato de Pessoa com os epigramas, enquanto leitor, data de muito antes – a partir do que parece justo concluir, enfim, que apenas com o movimento mesmo da tradução foi possível repercutir de forma mais clara a forma grega na obra da língua-pátria.

No entanto, se se quiser ir além (ou aquém) das repercussões, é importante apontar que, no que diz respeito aos temas, a obra de Reis está profundamente marcada por aqueles mesmos temas que apontamos tanto nas traduções reais quanto nas versões falsas dos poemas gregos. Não nos parece ser o caso de, neste artigo, compor exegeses e propor interpretações das odes de Ricardo Reis, mas

cabe apontar a problemática função da memória na passagem do tempo na tradução real de um epigrama de Platão, de 1922: “Eu, cuja beleza altiva sorriu-se da Grécia,/ Laís, a cuja porta eram enxame os amantes,/ O espelho, em que me via, hoje a Afrodite dedico/ Não quero ver-me qual sou, não posso ver-me qual fui.” (PESSOA, 2003, p. 637); na seguinte tradução falsa, de 1928: “As árvores da floresta onde andamos são as mesmas, ou são outras/ Nós * nem somos os mesmos nem outros, porque lembramos” (PESSOA, 2001, p. 131); e nestes belos versos de Reis, de 1931: “Quem és, não o serás, que o tempo e a sorte/ Te mudarão em outro./ Para quê pois em seres te empenhares/ O que não serás tu?/ Teu é o que és, teu o que tens, de quem/ É que é o que tiveres?” (PESSOA, 2007, p. 97). Assim dispostos, em sequência, deixam ainda mais nítidas as suas afinidades. Além disso, é possível discernir um crescendo no trato com o tema: a constatação da mudança em Platão/Pessoa, a desestabilização da função da memória na falsa tradução sem atribuição de autoria, o desenrolar da constatação e da desestabilização no contexto da vida presente, que vai resultar numa postura e numa atitude estoicas. Todas estas evidências se concentram dentro de uma esfera clássica bastante determinada: epigramas gregos, poética horaciana, referências mitológicas, estoicismo. Daí ser justo concluir que estas movimentações e atividades tradutórias e autorais, realizadas em claves irônicas, fictícias e dramáticas, integram o programa neoclássico proposto e realizado por Pessoa, tão bem identificado e explorado por Georg Lind, que trata de reconstituir as filiações e os predecessores do poeta português que compartilhavam programas semelhantes, encontrando-os inclusive “durante o período áureo do Romantismo” (LIND, 1981, p. 84) em autores bem conhecidos por Pessoa: Coleridge e Matthew Arnold. Ainda que concordando com a visão de Lind, acreditamos ter motivos e evidências o

suficiente para que, em sua breve lista, se acrescente ainda o nome de Walter Savage Landor (1775-1864).

4.

Num ensaio breve sobre o fenômeno heteronímico em Fernando Pessoa, o crítico George Steiner propõe uma aproximação entre o autor português e Landor ao escrever que Ricardo Reis é *“un lírico capaz de una intensidad epigramática que conocemos también por Walter Savage Landor (quizás el verdadero modelo de Reis)”* (STEINER, 2004, p. 20). A aproximação é feita de forma taxativa e, considerando que mais do que por uma afinidade lateral, afirma a presença da influência de Landor de modo a assumi-lo enquanto modelo mesmo do heterônimo, pode causar algum desconforto ou mesmo desconfiança.

Não é raro afirmar que Pessoa tenha tomado Shakespeare por modelo – o que se infere tanto pelas semelhanças de ordem artística quanto pela profusão de referências ao nome do dramaturgo inglês em seus escritos críticos e teóricos. Também não parecerá estranho afirmar que o modelo para a construção de Reis tenha sido Horácio ou que a concepção de Alberto Caeiro deva muito à obra de Walt Whitman (como faz Eduardo Lourenço) – sobre o primeiro caso, existe a célebre frase do próprio Pessoa que define Reis como um “Horácio grego que escreve em português” (PESSOA, 2007, p. 181); sobre o segundo, outras inúmeras referências feitas por Pessoa ao poeta norte-americano confirmam a sua centralidade no desenvolvimento do português como leitor e poeta. Situação completamente distinta é a de Walter Savage Landor, que sequer é listado, na supracitada carta com propostas de traduções, entre os inúmeros poetas ingleses (maiores e menores) do século XIX que Pessoa planeja traduzir e publicar em

Portugal. A rigor, seria o caso de afirmar uma completa indiferença de Pessoa em relação a Landor.

Para que se modifique esta primeira impressão é necessário que se corrija um persistente equívoco editorial. Dentre as “Novas poesias inéditas” da Obra poética de Fernando Pessoa, editada e organizada por Maria Aliete Galhoz em 1963 e publicada no Brasil pela Nova Aguilar, o poema “Não combati” aparece na página de número 721, sem indicação de data. Já na edição mais recente dos poemas ortônimos que inclui as obras não datadas pelo autor, Silva, Freitas e Dine o situam como o último texto da coleção, na página 568. A seguir, o poema:

Não combati: ninguém mo mereceu.
A natureza e depois a arte, amei.
As mãos à chama que me a vida deu
Aqueci. Ela cessa. Cessarei (PESSOA, 2009, p. 568).

Como já apontou Stephen Reckert em 1980 (apud SARAIVA, 1999, p. 187), no entanto, este não é um poema de Fernando Pessoa, mas uma tradução sua para uma obra de Walter Savage Landor. No original, lê-se

*I strove with none, for none was worth my strife.
Nature I loved and, next to Nature, Art:
I warm'd both hands before the fire of life;
It sinks, and I am ready to depart.* (SARAIVA, 1999, p. 186).

Landor, portanto, se não foi analisado ou sequer citado por Pessoa, foi por ele traduzido (ou seja: foi analisado e citado) – o que não aconteceu a Shakespeare ou Walt Whitman, por exemplo. Daí, em que pese o exagero da conclusão de Steiner, é inegável que ocorreu o contato entre Pessoa e a obra de Landor e que ela repercutiu de alguma forma em seu pensamento e sua escrita. Reconhecemos que o fato da não indicação da autoria do poema pode conter diversos significados e implicações (tentativa de ludibriar ou apagar uma influência evidente, por exemplo), mas, ao mesmo tempo, acreditamos que desenvolver tais hipóteses seria

ir muito além do que nos permite uma interpretação comprometida exclusivamente com os textos – afinal, o poema estava manuscrito, não há qualquer evidência de que Pessoa planejasse publicá-lo e, além disso, o fato de não estar datado diminui consideravelmente a importância do fato da autoria também não estar indicada.

É curioso que o equívoco de edição tenha gerado a assunção do poema “Não combati” como sendo de autoria do ortônimo, inclusive porque Silva, Freitas e Dine mostraram-se atentas aos riscos de incluir poemas de Reis no corpus da obra ortônima. Então, se tomamos a intuição de Steiner ao menos como parcialmente correta e Landor é um modelo para Reis, por que o poema traduzido de Landor passaria por obra composta por Pessoa-ele mesmo?

Se retornarmos à crítica de Silva, Freitas e Dine feita a Castro e Dionísio, vemos que um dos fatores salientados para a atribuição de algum poema a Ricardo Reis, no que concerne às questões de estilo, é a “ausência de rima” (SILVA; FREITAS; DINE, 2009, p. 620). “Não combati”, assim como o original (e a maioria dos versos epigramáticos de Landor), é composto em versos rimados – e a presença de rimas na obra de Reis é, de fato, praticamente nula. No que concerne ao tema, as editoras salientam, como caracteres típicos da obra de Reis, “vanidade da vida, atitude de indiferença face ao “riso como ao pranto” (SILVA; FREITAS; DINE, 2009, p. 620). Em “Não combati” existe um forte traço de estoicismo em relação aos acontecimentos da vida – tanto em face às suas batalhas, ao longo dela, quanto diante do seu término, aceito de forma amena, sem grandes comoções. E tanto é possível tomar “Não combati” como um poema que conjuga e sintetiza traços do corpus ortônimo e do corpus heteronímico de Reis quanto tomar o corpus ortônimo e o corpus heteronímico de Reis como obras cujos contornos, vez

ou outra, podem se confundir. Afinal, não é Pessoa-ele mesmo quem assina versos como “Dorme, que a vida é nada!/ Dorme, que tudo é vão!” (PESSOA, 2003, p. 176) ou “Na ribeira deste rio/ Ou na ribeira daquele/ Passam meus dias a fio/ Nada me impede, me impele/ Me dá calor ou dá frio.” (PESSOA, 2003, p. 174)? Não por acaso, Arnaldo Saraiva, no seu “Fernando Pessoa Poeta-Tradutor de Poetas”, ensaio à guisa de prefácio de sua edição das traduções pessoanas, comentando as leituras e edições de “Não combati” como produção autoral do poeta português, chega a afirmar que “Não admira” que esta obra “tenha sido incluída nas pessoanas Novas Poesias Inéditas; e talvez nem haja motivos fortes para a retirar de lá” (SARAIVA, 1999, p. 46).

Conhecemos pelo menos mais uma versão para o português do poema de Lador (uma outra, de Péricles Eugênio da Silva Ramos, é indicada por Saraiva, que não a transcreve [SARAIVA, 1999, p.51]) , assinada por José Lino Grünewald, que assim traduz:

Lutei com nada e nada valia a lida.
Amei a Natureza e logo após a Arte;
Aqueci as mãos ante o fogo da vida;
Tudo se afunda e estou como quem já parte. (GRÜNEWALD, 1998, p. 33).

Ao contrário do que faz Haroldo de Campos no seu ensaio sobre as traduções de “O corvo”, não propomos qualquer espécie de comparação entre traduções de Pessoa e de outros autores (a título de informação, indicamos que os epigramas de Arquíloco e Platão foram traduzidos para o português por João Angelo Oliva Neto e José Paulo Paes, respectivamente), mas gostaríamos de ressaltar que, na versão do poeta português, o último verso em particular chama a atenção. Potencializando um efeito discreto do original, Pessoa consegue produzir ritmicamente, através da pontuação inusitada que força interrupções na leitura, a impressão da própria

interrupção da vida que o poema procura nos apresentar – como uma chama que crepita e quase se apaga ou um coração que bate vagarosamente e quase para. Trata-se, afinal, de uma liberdade tradutória que resulta num efeito surpreendente – o que termina por confirmar o grande talento de Fernando Pessoa como tradutor e por demonstrar a seriedade com que praticava esta atividade e, por conseguinte, a importância que a ela parecia atribuir. Deste modo nos parece possível vislumbrar tanto um Pessoa-tradutor consciente das implicações da tradução quanto, a partir disso, a necessidade de um leitor igualmente consciente deste aspecto.

Referências

Bibliografia geral:

- AGAMBEN, Giorgio. "Elogio da profanação". In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. "Ideia do estudo". In: AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.
- AGAMBEN, Giorgio. "Infância e história – ensaio sobre a destruição da experiência". In: AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história – destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AGAMBEN, Giorgio. "Pascoli e il pensiero della voce". In: AGAMBEN, Giorgio. *Categorie italiane – studi di poetica*. Venezia: Marsilio Editori, 1996.
- AGAMBEN, Giorgio. "Programa para uma revista". In: AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história – destruição da experiência e origem da história*. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.
- AUERBACH, Erich. "Filologia da literatura mundial". In: AUERBACH, Erich. *Ensaio de literatura ocidental*. Trad. Samuel Titan Jr. e José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Ed. 34, 2007
- AUERBACH, Erich. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1972.
- ARTAUD, Antonin. "Révolte contre la poésie". Disponível em: <<http://schabrieres.wordpress.com/2009/11/09/antonin-artaud-revolte-contre-la-poesie-1944/>>. Acesso em 08 de outubro de 2014.
- BACIGALUPO, Massimo. "Pound as critic". In: NADEL, Ira B. (org). *The Cambridge companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- BARRENTO, João. *O poço de Babel*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.
- BARTHES, Roland. "A morte do autor". In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. "A música, a voz, a língua". In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *A preparação do romance II: a obra como vontade: notas de curso no Collège de France 1979-1980*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. "Da obra ao texto". In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes III - Livres, textes, entretiens, 1968-1971*. Paris: Les Éditions du Seuil, 2002.
- BARTHES, Roland. "O grão da voz". In: BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

- BARTHES, Roland. "O que é a crítica". In: BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1970, p. 163.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- BENJAMIN, Walter. "A tarefa do tradutor". Trad. Susana Kampff Lages. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Org. Jeanne Marie Gagnebin. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2011.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de linguística geral II*. Trad. Eduardo Guimarães [et al]. Campinas: Pontes, 2006.
- BERMAN, Antoine. *A prova do estrangeiro*. Trad. de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru: EDUSC, 2002.
- BERNSTEIN, Charles. *Introduction to Ezra Pound*. Disponível em: <http://epc.buffalo.edu/authors/bernstein/essays/pound.html>. Acesso em 14 de fevereiro de 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- BLANCHOT, Maurice. "Traduire". In: BLANCHOT, Maurice. *L'amitié*. Paris: Gallimard, 1971.
- BORGES, Paulo Alexandre Esteves. *O teatro da vacuidade ou a impossibilidade de ser eu: estudos e ensaios pessoais*. Lisboa: Verbo/Babel, 2001.
- BUTOR, Michel. "A tentativa poética de Ezra Pound". In: BUTOR, Michel. *Repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CAMÕES, Luís de. *Obras completas - Volume I: Redondilhas e sonetos*. Lisboa: Livraria Sá da Costa - Editora, 1946.
- CAMPOS, Augusto de. "Ezra Pound: 'Nec spe nec metu'". IN: POUND, Ezra. *Poesia*. Trad. de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, J.L. Grunewald e Mário Faustino. São Paulo/Brasília: Editora Hucitec/Editora universidade de Brasília, 1983.
- CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- CAMPOS, Haroldo. *Escritos sobre jade*. São Paulo: Ateliê, 2009.
- CAMPOS, Haroldo de. "O que é mais importante: a escrita ou o escrito?". In: *Revista USP*, n. 15, 1992, pp. 77-84.
- CAMPOS, Haroldo de. O texto espelho (Poe, engenheiro de versos). In: CAMPOS, Haroldo de. *A operação do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- CAMPOS, Haroldo de. "Transluciferação mefistofáustica". In: CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.
- CARDOZO, Mauricio Mendonça. "Escuta e responsabilidade na relação com o outro em tradução". In: *Outra Travessia*, n. 15, Florianópolis, 2013.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad. Thais Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais – filosofia da expressão vocal*. Trad. de Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- CHACE, William M. *The political identities of Ezra Pound & T.S. Eliot*. Standford: Standford University Press, 1973.
- COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P.B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- COMPAGNON, Antoine. *Os antimodernos – de Joseph de Maistre a Roland Barthes*. Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- CONFUCIUS. *The Great Digest, The Unwobbling Pivot, The Analects*. Translation and commentary by Ezra Pound. Nova York: New Directions Book, 1969.
- COOKSON, William. *A guide to the Cantos of Ezra Pound*. Nova York: Persea Books, 2001.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Edición crítica. Coordenação de Julio Ortega e Saúl Yurkievich. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCA XX, 1996.
- CUMMINGS, E.E. *Poem(a)s*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2012.
- CUNHA, Gualter. “Três histórias para *Cathay*”. In: POUND, Ezra. *Cathay*. Trad. Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.
- DERRIDA, Jacques. “A palavra soprada”. In: DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1995.
- DERRIDA, Jacques. “Che cos'è la poesia?”. Trad. Tatiana Rios e Marcos Siscar. *Inimigo Rumor*, nº 10, maio 2001. p. 113-116.
- DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura – uma entrevista com Jacques Derrida*. Trad. Marileide Dias Esqueda; Evandro Nascimento (revisão técnica). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.
- DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- ELIOT, T.S. “Introduction”. In: POUND, Ezra. *Literary essays of Ezra Pound*. Londres: Faber and Faber, 1985.
- ELLIOTT, George P. “Poet of many voices”. In: SUTTON, Walter (org.). *Ezra Pound – a collection of critical essays*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.
- FAUSTINO, Mario. “Ezra Pound”. In: FAUSTINO, Mario. *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- FIGUEIREDO, Viviana Carreira de Campos. “Fernando Pessoa e a tradução”. In: *Hermeneus - Revista de Traducción e interpretación*, número 7. Universidad de la Rioja, 2005, pp. 1-19.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. “As ‘fúrias do colecionador’ – A invenção do tempo em Fernando Pessoa”. In: *Um século de Pessoa – Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa*. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. *O álbi infinito – o projecto e a prática na poesia de Fernando Pessoa*. Trad. Amílcar M. R. Guerra. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Eros, tecelão de mitos*. São Paulo: Editora Iluminuras, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* Trad. de António Fernando Cascais e Eduardo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1997.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Trad. Marilene Carone. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- GAGLIARDI, Caio. “Introdução”. In: PESSOA, Fernando. *Teatro do êxtase*. Org. de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2010.
- GAGLIARDI, Caio. “Introdução: A pátria de sonho portuguesa”. In: PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Org. de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2007.
- GAGLIARDI, Caio. “Mário Beirão e Fernando Pessoa: Lusitânia intertexto de Mensagem”. *Pessoa Plural*, v. 5, p. 70-87, 2014.
- GRÜNEWALD, José Lino. *Grandes poetas da língua inglesa do século XIX*. São Paulo: Nova Fronteira, 1998.
- GUINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- HORÁCIO. Arte poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. A poética clássica. 12. Ed. São Paulo: Cultrix, 2005.
- HAMMER, Langdon. *Ezra Pound*. Disponível em: <<http://oyc.yale.edu/english/engl-310/lecture-9>>. Acesso em 07 de outubro de 2014.
- HARMON, William. *Time in Ezra Pound's Work*. Chapel Hill University of North Carolina Press, 1977.
- JAKOBSON, Roman. “Os oximoros dialéticos de Fernando Pessoa”. In: JAKOBSON, Roman. *Linguística. Poética. Cinema*. Tradução de Haroldo de Campos, com a colaboração de Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Pimlico: Londres, 1991.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semianálise*. Trad. de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LAFORGUE, Jules. *Litanias da lua*. Trad. Régis Bonvicino. São Paulo: Iluminuras, 1989.
- LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- LEITE, Sebastião Uchoa. “Octavio Paz: o mundo como texto”. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- LIND, Georg Rudolf. *Estudos sobre Fernando Pessoa*. Vila da Maia: Imprensa Nacional, 1981.
- MARINETTI, F.T. “Manifesto tecnico della letteratura futurista”. In: DE MARIA, Luciano (org.). *Marinetti e i futuristi*. Milão: Garzanti Editore, 1994.
- MERQUIOR, José Guilherme. “O lugar de Pessoa na poesia moderna”. In: *Revista Colóquio/Letras*. Ensaio, núm. 108, Mar. 1989, pp. 27-41.

- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.
- MOISÉS, Massaud. *Fernando Pessoa: o espelho e a esfinge*. São Paulo: Cultrix/USP, 1988.
- MONTEIRO, Adolfo Casais. "Pessoa e Pound". In: MONTEIRO, Adolfo Casais. *A poesia de Fernando Pessoa*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.
- MONTEIRO, George. *Fernando Pessoa and Nineteenth-century Anglo-American Literature*. Kentucky: The University Press of Kentucky, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *Vox Clamans in Deserto*. Caderno de leituras, n. 13, 2013. Disponível em: <<http://www.chaodafeira.com/?p=605>>. Acesso em 08 de outubro de 2014.
- NATALI, Marcos Piason. "Além da literatura". In: *Literatura e Sociedade*. São Paulo: USP/FFLCH/DTLLC, 1996.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- PERLOFF, Marjorie. *O gênio não original*. Trad. Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- PERLOFF, Marjorie. *O momento futurista: avant-garde, avant-guerre e a linguagem da ruptura*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: EDUSP, 1993.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Aquém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Pessoa e o futurismo". In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Edición de Ana Becció. Barcelona: Lumen, 2001.
- PIZARRO, Jerónimo. "V. Sensacionismo". In: PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos*. Ed. Crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2009.
- PLATÃO. *Íon*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- QUENTAL, Antero de. *Sonetos - volume I*. Lisboa: Couto Martins, 1943.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível - estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org.; Ed. 34, 2009.
- RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Galilée, 2007.
- RICOEUR, Paul. *Sobre a tradução*. Trad. Patrícia Lavelle. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.
- ROQUE, Ana Raquel. "Crítica ficcional ou ficção da crítica no universo da heteronímia pessoana". In: *Revista do Instituto de Estudos Sobre o Modernismo*. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2010, pp. 34-62.
- ROTHENBERG, Jerome. *Etnopoesia no milênio*. Trad. Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

- RUTHVEN, K.K. *A guide to Ezra Pound's Personae*: 1926. Berkeley, University of California Press, 1969.
- SADLER, Darlene J. *An introduction to Fernando Pessoa – modernism and the paradoxes of authorship*. Gainesville: Gainesville University Press of Florida, 1998.
- SAID, Edward. *Orientalismo*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SARAIVA, Arnaldo. "Fernando Pessoa - Poeta-tradutor de poetas". In: PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa: poeta-tradutor de poetas*. Org. Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução, ato desmedido*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SEABRA, José Augusto. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SENN, Jorge de. "Canto XXX". Disponível em: <<http://www.germinaliteratura.com.br/ep.htm>>. Acesso em 07 de outubro de 2014.
- SEVERINO, Alexandrino. "Rubaiyat, um poema desconhecido de Fernando Pessoa". In: *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Brasília Editora, 1979.
- SIEBURTH, Richard. "Introduction". In: POUND, Ezra. *The spirit of romance*. Nova York: New Directions, 2005.
- SISCAR, Marcos. "O inferno da tradução". In: CARDOZO, Maurício Mendonça; WEINHARDT, Marilene (orgs). *Centro, centros: literatura e literatura comparada em discussão*. Curitiba: Ed. UFPR, 2011.
- SOTTOMAYOR, Ana Paula Quintela Ferreira. "Ecos da poesia grega nos epitáfios de Fernando Pessoa". In: *Actas do I Congresso Internacional de Estudos Pessoaanos*. Porto: Brasília Editora, 1979.
- SOUSA, Renato Venâncio Henriques de. "A tradução como forma e formação". In: Pietroluongo, Márcia Atalla (org.). *O trabalho da tradução*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2009.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Tradução como cultura". Trad. Eliana Ávila e Liane Schneider. In: *Ilha do Desterro*, n. 48. Florianópolis, 2005, pp. 041-064
- STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Trad. Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- STEINER, George. "El arte de Fernando Pessoa". In: *Libros y arte: revista de cultura de la Biblioteca Nacional del Perú*. Lima, n. 7, p. 18-20, mai. 2007.
- STRANGFORD, Lord Viscount. *Poems, from the Portuguese of Luis de Camoens*. Londres: J. Carpenter, 1808. Disponível em: <<http://books.google.com.br/books?id=XKVbAAAAcAAJ&pg=PA91&dq=strangford+camoes&hl=pt-BR&sa=X&ei=vCI4VLKYPILJgwSNoIAo&ved=0CF0Q6AEwCA#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em 10 de outubro de 2014.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia & modernismo brasileiro*. Petrópolis: Editora Vozes, 2009.
- TRYPHONOPOULOS, Demetres P.; ADAMS, Stephen J. (org.). *The Ezra Pound Encyclopedia*. Westport/London: Greenwood Press, 2005.

- VENUTI, Lawrence. *The translator's invisibility: a history of translation*. Londres: Routledge, 2008.
- VILLA, Dirceu. "Essa estranha criatura: Ezra Pound". In: POUND, Ezra. *Lustra*. Trad. Dirceu Villa. São Paulo: Selo Demônio Negro, 2011.
- VILLA, Dirceu. "Paideuma, ou: como montar seu ideograma poundiano caseiro". In: DICK, André (org.), *Paideuma*. São Paulo, Risco Editorial, 2010, pp. 37-71.
- XIE, Ming. "Pound as translator". In: NADEL, Ira B. (org.). *The Cambridge companion to Ezra Pound*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz - a "literatura" medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- WALDROP, Rosemarie. "Pensando em segmentos". Trad. Andrea Mateus. In: *Modo de Usar & Co.* 3. Rio de Janeiro: Berinjela, 2011, pp. 113-121.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Conferencia sobre ética*. Barcelona: Paidós, 1995.
- YAO, Steven G. *Translation and the languages of modernism: gender, politics, language*. New York: Palgrave, 2002.

Obras de Ezra Pound:

- FENOLLOSA, Ernest; POUND, Ezra. *The Classic Noh Theatre of Japan*. New York: New Directions, 1959.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios escolhidos*. Trad. Heloisa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.
- POUND, Ezra. *Cantico del sole*. Disponível em: <http://www.poetryfoundation.org/poem/184157>. Acesso em 14 de fevereiro de 2013.
- POUND, Ezra. *Cathay*. Trad. Gualter Cunha. Lisboa: Relógio D'Água, 1995.
- POUND, Ezra. "Guido's Relations". In: VENUTI, Lawrence (org.). *The translation studies reader*. Londres; Nova York: Routledge, 2009.
- POUND, Ezra. "Histrion". Disponível em: <<http://lit.genius.com/Ezra-pound-histrion-annotated>>. Acesso em 10 de outubro de 2014.
- POUND, Ezra. *Literary essays of Ezra Pound*. Londres: Faber and Faber, 1985.
- POUND, Ezra. *Os cantos*. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- POUND, Ezra. *Poesia*. Trad. de Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, J.L. Grünwald e Mário Faustino. São Paulo/Brasília: Editora Hucitec/Editora universidade de Brasília, 1983.
- POUND, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. New Directions: Nova York, 1996.

POUND, Ezra. *The spirit of romance*. Londres: P. Owen, 1952.

POUND, Ezra. "Vortex. Pound". In: *BLAST*, Londres, 1914.

Obras de Fernando Pessoa:

PESSOA, Fernando. *A língua portuguesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

PESSOA, Fernando. *Fernando Pessoa: poeta-tradutor de poetas*. Org. Arnaldo Saraiva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

PESSOA, Fernando. *Livro do desassossego*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PESSOA, Fernando. *Mensagem*. Edição de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2007.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Org. por Maria Aliete Galhoz. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1969.

PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Org. de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1974.

PESSOA, Fernando. *Páginas de doutrina estética*. Lisboa: Inquérito, 1946.

PESSOA, Fernando. *Pessoa inédito*. Org. Teresa Rita Lopes. Lisboa: Livros Horizonte, 1993.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Fernando Pessoa – 1921-1930*. Ed. Ivo Castro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2001.

PESSOA, Fernando. *Poemas de Fernando Pessoa - Edição crítica I - 1931-1933*. Prep. por CASTRO, Ivo. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2004.

PESSOA, Fernando. *Poesia: 1931-1935 e não datada*. Edição de Manuela Pereira da Silva, Ana Maria Freitas e Madalena Dine. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Ricardo Reis*. Org. de Manuela Parreira da Silva. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PESSOA, Fernando. *Sensacionismo e outros ismos*. Ed. Crítica de Jerónimo Pizarro. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2009.

PESSOA, Fernando. *Teatro do êxtase*. Org. de Caio Gagliardi. São Paulo: Hedra, 2010.