

## **EZRA POUND: DOS SENTIDOS DA INFLUÊNCIA \***

«... the more everyman knows about poetry the better. [...] The mastery of any art is the work of a lifetime»<sup>1</sup>

Ezra Pound.

### *NOTA INTRODUTÓRIA*

*Como o título indica, proponho-me fazer neste artigo uma reflexão sobre a atitude teórico-crítica de Ezra Pound perante a «tradição» literária (ou uma «tradição» por ele instituída) e perante a questão da(s) influência(s) — a relação de um poeta com os seus antecessores, mas também a relação de um poeta com os seus leitores, virtuais ou reais. Tratando-se de um texto sobre Ezra Pound, este é também um texto sobre o crítico norte-americano Harold Bloom, referência obrigatória quando se trata da questão da influência. Autor de uma polémica teoria da influência, decerto a mais marcante e conhecida, pelo menos, no âmbito da crítica anglo-americana, Bloom expõe esta teoria de uma forma mais consistente e sistematizada na sua obra *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*<sup>2</sup>, publicada em 1973. Nesta altura (e daí em diante), Bloom defende uma*

---

\* Texto adaptado (à exceção da Nota Introdutória) da dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em Julho de 1989.

<sup>1</sup> Cf. POUND, Ezra — «A Retrospect» (1918), in *Literary Essays of Ezra Pound* (1954), edited with an introduction by T. S. Eliot, London, Faber and Faber, 1974, p. 10.

<sup>2</sup> Cf. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York, Oxford University Press, 1972. Limitar-me-ei, neste trabalho, a este texto, onde a teoria da ansiedade de influência surge de forma mais desenvolvida, embora ela esteja presente noutros textos, tais como: *A Map of Misreading*, Oxford University Press, 1975; *Poetry and Repression: Revisionism from Blake to Stevens*, New Haven/London, Yale University Press, 1976; *Agon. Towards a Theory of Revisionism*, Oxford University Press, 1982.

*teoria da influência de natureza romântica, que contrasta significativamente com a teoria de cariz classicizante elaborada por Ezra Pound nos inícios deste século. O contraponto que estabeleço entre as teses dos dois autores visa clarificar os diferentes modos de entender o valor e a função da influência poética e apontar as várias direcções que a influência pode seguir.*

*Em Portugal, o conhecimento da obra de Bloom e das discussões controversas que ela desencadeou circunscrevia-se, até há pouco tempo, a um grupo de especialistas, dedicados, na sua maioria, aos estudos anglo-americanos. A tradução portuguesa de *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, de finais de 1991<sup>3</sup>, veio alterar ligeiramente esta situação, levando alguns estudiosos a uma participação activa e pública (ou pelo menos, para um público mais alargado) nessa agitada discussão em torno de Bloom. A polémica surgiu logo após a tradução do seu livro, saindo do espaço académico para ocupar o espaço jornalístico do Público, com artigos de Nuno Júdice, de Gustavo Rubim, de Fernando Pinto do Amaral e de Eduardo Prado Coelho<sup>4</sup>. A leitura destes ensaios evidencia, de modo imediato, a falta de consenso quanto à operacionalidade teórica dos conceitos de Bloom, embora a ideia bloomiana da leitura como «misreading» seja, de uma forma geral, destacada e valorizada.*

*De facto, não obstante o arrojo conceptual de Bloom, a sua teoria tem um campo de aplicação restritivo e exhibe uma visão lacunar e reducionista da poesia, acusando, por outro lado, um excesso de generalização que a debilita enquanto teoria de poesia. Esta é, aliás, a tese do texto que agora publico, onde procuro demonstrar como Ezra Pound, poeta e crítico, considera a questão da influência em termos positivos, à margem da relação edipiana e dos aspectos intersubjectivos, fulcrais na argumentação bloomiana. Como veremos, para Pound, a influência de poetas anteriores, sendo desejada e necessária sob o ponto de vista especificamente poético, é mesmo uma condição ético-social para a existência de qualquer poeta.*

*No cerne das inquietações (e ansiedades) poundianas — como também de outros poetas modernistas — não está a influência dos antecessores, mas as relações do poeta com o público, com a sociedade do seu tempo. A ansiedade e a angústia que encontramos na prosa ou na poesia poundianas têm fundamentos de natureza sócio-cultural: a decadência da literatura*

---

<sup>3</sup> *A Angústia da Influência. Uma teoria da poesia*, trad. de Miguel Tamen, Lisboa, Cotovia, 1991.

<sup>4</sup> *Vide artigos O Clube dos Críticos Mortos, A Escola de Yale e a Desconstrução, Entre Duas Angústias e A Ambição da Teoria*, respectivamente, in «Público», Lisboa/Porto, 676, (10) Janeiro de 1992.

(«litter-chure»), o desinteresse generalizado pela poesia, a ausência de um público para realizações artísticas mais inovadoras, a degradação de muitos escritores subjugados às leis do mercado, as dificuldades de publicação e de sobrevivência dos artistas preocupados com a qualidade das suas obras.

Por outras palavras, a questão primordial não será: que há ainda para fazer?, mas: qual o lugar do poeta e da poesia no mundo moderno? Desta questão decorrem outras igualmente prementes: para quem escreve o poeta?; como influenciar as pessoas?; como motivá-las para a poesia?

De uma forma mais ou menos explícita, encontramos estas questões sempre subjacentes à obra poética e ensaística de Ezra Pound.

\*

\*      \*

A defesa da aprendizagem artística constitui um vector central de um dos primeiros ensaios de Pound, «I gather the Limbs of Osiris»<sup>5</sup>. Nele, Pound sustenta que, tal como a música ou a pintura, a poesia é uma arte que se aprende no estudo das formas poéticas do passado, não dependendo (apenas) de factores inatos. Se a poesia é uma arte tão séria e complexa como as outras artes, ela impõe um estudo crítico e consciente da tradição literária ou de uma certa tradição. Este olhar para o passado e o conhecimento prático das técnicas poéticas de poetas antecessores são condições indispensáveis à escrita de uma boa poesia<sup>6</sup>. Numa primeira fase, qualquer poeta é um aprendiz — «candidate», «neophyte» —, investigando as realizações artísticas de poetas anteriores, procurando dominar ritmos, formas poéticas convencionais, no sentido de se apoderar e de dominar outras linguagens poéticas. O poeta deverá saber controlar os instrumentos da sua arte; deverá aprender com os mestres, do passado ou do presente, já que os resultados alcançados por outros poetas «may save the time of many»<sup>7</sup>. Para Pound, os mestres são Safo, Catulo, Homero, Ovídio, Propércio — i.e., os poetas da tradição greco-latina, com excepção para poetas como Virgílio ou Horácio

---

<sup>5</sup> Cf. POUND, Ezra — «I gather the Limbs of Osiris» (7 Dez. 1911 — 15 Fev. 1912), in *Selected Prose 1909 — 1965*, edited, with an introduction by William Cookson, London, Faber and Faber, 1973, pp. 21-43. Este ensaio foi publicado em várias partes em *The New Age*, Londres, vol. X, (5), Nov. 1911/ Fev. 1912.

<sup>6</sup> Essa será também a posição de T. S. Eliot no seu conhecido ensaio «Tradition and the Individual Talent» (1919), embora Eliot não incida tanto na questão técnica, pois os seus objectivos principais são provar a contemporaneidade da tradição e fundamentar a sua teoria da impessoalidade poética.

<sup>7</sup> Cf. «A Retrospect», in *Literary Essays*, p. 10.

—, os trovadores da Provença (com destaque para Arnaut Daniel), Guido Cavalcanti, Villon, Dante, R. Browning, Gautier, Flaubert, Heine (ou ainda contemporâneos como Ford ou Joyce). Neste sentido, a tradição não é o que o étimo sugere — tudo o que se traz ou que se herda —, mas é também o que se constrói e recupera a partir do presente. O legado do passado transporta um tesouro que é preciso descobrir. O mesmo é dizer que o poeta é obrigatoriamente um leitor e um crítico, debruçado sobre obras que considera indispensáveis. Não é irrelevante o facto de dois conhecidos textos de Pound — «How to Read»<sup>8</sup> e *ABC of Reading*<sup>9</sup> — incidirem na leitura. Porém, contrariamente ao que os títulos podem sugerir, Pound não elabora qualquer teoria da leitura. Sempre apoiado numa atitude empírica (e numa perspectiva pragmática), Pound apresenta-nos uma lista de obras, que *ele* considera essencial para a formação crítica, não só do leitor comum, mas do «candidato» a poeta. Nestes textos, a leitura não é entendida como um fim em si mesma, ou como forma de cultura, mas é vista como um meio, uma preparação para a escrita de poesia. A leitura de outros textos, se é motivo de prazer (e deve sê-lo sempre, na visão poundiana), é também uma obrigação moral de qualquer bom poeta. O conhecimento e a admiração pelo que está feito não serão nunca motivos de bloqueio ou de opressão; serão, pelo contrário, motivos de confiança e de segurança. No texto «A Few Don'ts by an Imagist», Pound aconselha mesmo aos jovens poetas: «Be influenced by as many great artists as you can, but have the decency either to acknowledge the debt outright, or try to conceal it»<sup>10</sup>. A relação com a tradição e com os melhores autores do passado não é uma relação atormentada, pois estes nunca são vistos como forças constrangedoras.

A teoria de Harold Bloom sobre o que chama «ansiedade da influência» torna-se insuficiente (quando não ineficaz) para explicar a relação de Pound com os poetas anteriores e a sua atitude face à tradição. A teoria psicanalítica de Bloom, dominada pela figura de Freud, afirma a existência de uma relação conflituosa de qualquer poeta com o seu antecessor — uma espécie de pai para o poeta que vem depois. Apoiado numa matriz edipiana, Bloom caracteriza essa relação em termos de negatividade, referindo-se a esse conflito como se de um confronto físico se tratasse — «wrestling», «fight», «battle»<sup>11</sup>. Um confronto entre poetas — em que apenas vingarão os «strong poets» — que surge da angústia sentida

<sup>8</sup> Cf. POUND, Ezra — «How to Read» (1928), in *Literary Essays*, pp. 15-40.

<sup>9</sup> POUND, Ezra — *ABC of Reading* (1934), London, Faber, 1979.

<sup>10</sup> Cf. POUND, Ezra — «A Few Don'ts by an Imagist» (1913), in *Literary Essays*, p. 5.

<sup>11</sup> Cf. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, pp. 5, 9 e 90, respectivamente.

pelo efebo por vir depois («belatedness») e de não poder escapar à influência de outro com quem tem de competir. No fundo, trata-se de uma luta com fantasmas, com sombras, com presenças inibidoras; o poeta luta, afinal, contra si mesmo. A situação trágica nasce da impossibilidade de o poeta ser o seu próprio criador.

A ansiedade da influência é vista por Bloom como uma manifestação neurótica, como uma situação intensamente desagradável — «The anxiety of influence is so terrible because it is both a kind of separation anxiety and the beginning of a compulsion neurosis, or fear of a death that is a personified superego»<sup>12</sup>. Mas esta situação tem consequências positivas, pois é essa ansiedade que gera a poesia e que assegura a continuidade. Num movimento que Bloom designa *revisionista*, o poeta supera o seu antecessor pela via da distorção, da caricatura e da perversão. O poeta desvia-se de outros e cria a sua obra através de formas diversas de revisão: «*clinamen* and *tessera* strive to correct or complete the dead, and *kenosis* and *daemonization* work to repress memory of the dead, but *askesis* is the contest proper, the match-to-the-death with the dead»<sup>13</sup>. Acrescente-se a estas formas ou modalidades de revisão, discriminadas e concentradas nesta citação, uma outra aqui não referida, a «*apophrades, or the return of the dead*»: é o retorno do poeta morto, mas na voz e na linguagem do seu descendente; é como se a poesia daquele tivesse sido escrita pelo poeta que vem depois. Assim é na *apophrades* positiva, com o poeta forte; o poeta fraco, esse, soçobra perante este regresso dos mortos.

Segundo Bloom, a ansiedade da influência teve a sua origem depois do Renascimento, num período marcado por um Dilúvio, que se prolonga até aos nossos dias, e que ameaça inundar o poeta, destruindo a sua imaginação. Antes do Dilúvio, a influência não criava qualquer angústia e a relação entre os poetas baseava-se na partilha («sharing-with-others»):

«Yet there was a great age before the Flood, when influence was generous (or poets in their innermost natures thought it so), an age that goes all the way from Homer to Shakespeare. At the heart of this matrix of generous influence is Dante and his relation to his precursor Virgil, who moved his ephebe only to love and emulation and not to anxiety.»<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *Idem*, p. 58.

<sup>13</sup> *Idem*, p. 122. Para um melhor entendimento destes conceitos bloomianos, retirados da poética grega, vide SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa — *Da Crítica à Ficção: Harold Bloom no Centro e na Margem*, in «Biblos», Coimbra, vol. LX, 1984, pp. 196-223.

<sup>14</sup> Cf. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, p. 122.

A teoria de Bloom assenta numa hipervalorização da personalidade do autor e na recuperação enérgica das noções de *inspiração* e de *sujeito criador*. Os seus pressupostos românticos e idealistas colocam o poeta e a singularidade do poeta no centro da discussão. A origem da ansiedade poética reside numa inquietação profunda que se traduz nesta interrogação: «Who wrote my poem?»<sup>15</sup>. A poética romântica poderá pertinentemente ser compreendida à luz destes conceitos bloomianos, mas a poesia e crítica de Pound (ou de Eliot e de outros modernistas) oferece uma séria resistência a estas noções. A posição de Pound face à tradição insere-se numa linha classicizante que acentua a importância do poema — sem minimizar, porém, a importância do sujeito criador/produtor<sup>16</sup>. Ao dar um valor crucial à técnica, Pound faz deslocar o foco de atenção da personalidade do autor, do «eu» criador, para as qualidades da linguagem da sua poesia e para a mestria poética que o escritor evidencia. Pound sustenta que o que está em causa é a própria arte poética, «*the corpus poetarum*»<sup>17</sup>, não o poeta em si mesmo: «It is tremendously important that great poetry be written, *it makes no jot of difference who writes it*. The experimental demonstrations of one man may save the time of many — hence my furore over Arnaut Daniel...»<sup>18</sup>.

Em «I gather the Limbs of Osiris», Pound escamoteia subtilmente um problema pessoal, premente nesse período, ao referir-se em termos genéricos a qualquer poeta, dizendo: «If technique is thus *the protection of the public* [...] it is no less a protection to the artist himself during the most crucial period of his development. I speak now of technique seriously studied...»<sup>19</sup>. A aquisição de técnica e a apropriação de formas poéticas anteriores são condições necessárias à valorização do trabalho poético e à aceitabilidade pública da poesia, bem como à viabilidade da escrita de poesia na ausência de uma linguagem própria. Em *Guide to Kulchur*, a técnica é-nos apresentada claramente como uma estratégia defensiva, sem o valor ofensivo

---

<sup>15</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>16</sup> É neste ponto que Pound se demarca claramente de Eliot. Para explicitarmos esta demarcação recorreremos às palavras elucidativas e sintéticas de Donald Davie: «Both Gourmont and Eliot argue for an absolute discontinuity between the affective experience of the writer at all times when he is not writing, and the allegedly quite distinct sort of emotional experience that conditions his act of composition. Pound on the other hand admired Li Po and Villon just because the man who is personally present in the writing is recognizably the same who lived the dishevelled and turbulent life known from record, anecdote, and legend.», in *Ezra Pound: Poet as Sculpture*, London, Routledge & Kegan Paul Ltd, 1965, p. 70.

<sup>17</sup> Cf. «I gather the Limbs of Osiris», in *Selected Prose*, p. 24.

<sup>18</sup> Cf. «A Retrospect», in *Literary Essays*, p. 10. Sublinhado meu.

<sup>19</sup> Cf. «I gather the Limbs of Osiris», in *Selected Prose*, p. 34. Sublinhado meu.

que tinha (à superfície) em ensaios iniciais: «But a craft that occupies itself solely with imitating Gerard Hopkins or in any other metrical experiment is a craft misdirected. We engage in technical exercise faute de mieux, a necessary defensive activity»<sup>20</sup>.

A meu ver, o enaltecimento da técnica e a insistência no estudo dos clássicos, linhas de força do discurso didáctico poundiano, derivaram de uma situação particular, de problemas e questões do próprio Pound, *enquanto poeta*. T. S. Eliot, num exercício de auto-análise, afirmava no ensaio «The Frontiers of Criticism» que a sua crítica literária era «a byproduct of [his] private poetry-work-shop; or a prolongation of the thinking that went into the formation of [his] own verse»<sup>21</sup>. Como o próprio Eliot dizia, estas palavras eram válidas também para Pound, cuja obra *The Spirit of Romance*<sup>22</sup> lhe parecia um prolongamento directo do «culto» pessoal de Pound da tradição trovadoresca.

A ênfase da técnica surge-nos, assim, em íntima articulação com o problema da linguagem que Pound enfrentava em inícios do século. No ensaio «Cavalcanti», publicado em 1934, Pound declarava: «I hadn't in 1910 made a language, I don't mean a language to use, but even a language to think in»<sup>23</sup>.

Pound evocava nestes termos radicais uma problemática que, em 1910, não era apenas de natureza literária; as implicações epistemológicas e linguísticas manifestam-se na expressão «to think in». No texto referido, como noutros com marcas autobiográficas (v.g., «How to Read»), o poeta insistia na necessidade de se libertar de uma educação académica e de uma linguagem plena de clichés. As inúmeras experimentações poéticas fornecem-lhe, logo de início, uma linguagem provisória, necessária à procura de uma identidade poética, e que lhe permite também recusar a linguagem literária dos seus mais directos antecessores: a dos poetas românticos na linha de Shelley ou dos vitorianos, com excepção de Browning, Swinburne ou Lionel Johnson<sup>24</sup>. Em «A Retrospect», Pound condena a literatura

<sup>20</sup> Cf. POUND, Ezra — *Guide to Kulchur* (1938), London, Peter Owen, 1966, p. 293.

<sup>21</sup> Cf. ELIOT, T. S. — «The Frontiers of Criticism» (1956), in *On Poetry and Poets*, London, Faber and Faber Ltd., 1957, p. 106.

<sup>22</sup> POUND, Ezra — *The Spirit of Romance* (1910), New York, A New Directions Paperback, 1968.

<sup>23</sup> Cf. «Cavalcanti», in *Literary Essays*, p. 194.

<sup>24</sup> A relação ambígua com Walt Whitman não se traduz numa recusa deste poeta, pois Pound admitia já em 1909: «I find myself using his rhythms» (cf. «What I Feel about Walt Whitman» in *Selected Prose*, p. 115). A atitude de desconfiança inicial de Pound perante Whitman envolve questões mais complexas que dizem respeito ao espírito democrático deste último.

inglesa do século XIX, dizendo: «As for the nineteenth century, with all respect to its achievements, I think we shall look back upon it as a rather blurry, messy sort of a period, a rather sentimentalistic, mannerish sort of a period»<sup>25</sup>.

Esta rejeição quase total de uma tradição imediata não conduz porém ao silêncio, pois, na ausência de um discurso poético próprio, Pound utiliza uma linguagem de empréstimo; recorre a Browning, a Yeats, aos trovadores — as personæ mais importantes na poesia inicial — para equacionar indirectamente a sua situação pessoal: a de um poeta, ansiando por um público, que procura uma linguagem não só adequada à visão e à vivência efémera da beleza, mas também capaz de dar forma (eternizar) e fixar essa realidade maravilhosa numa sociedade materialista. Assim, na colectânea poética de 1909, *Personæ*<sup>26</sup>, as máscaras usadas são, de imediato, sintoma da ausência de uma linguagem pessoal, mas também afirmação de uma voz poética que procura impor-se através de outras vozes e de outros rostos. Se algum sentimento existe perante os «strong poets» que antecedem o efebo Pound, esse sentimento é de gratidão; nunca o complexo de culpa ou de dívida que Bloom refere. A angústia ou a inibição de que fala Bloom pressupõem um soçobro prematuro perante o *outro* — a figura do pai.

A teoria bloomiana parte da premissa de que o poeta possui *a priori* aptidão natural para imitar o seu antecessor. Não é o poeta que vai ao encontro do poema, mas é o poema que se revela no poeta e dele dispõe — «The poem is *within* him...»<sup>27</sup>. Uma teoria da influência perspectivada nestes termos defende a existência de um processo de transmissão inconsciente, irracional ou mesmo divino, sem qualquer lugar para a noção de trabalho. O trabalho está necessariamente ausente: «... with the post-Enlightenment passion for Genius and the Sublime, there came anxiety too, for art was beyond hard work»<sup>28</sup>. Ocorre então a questão: «How do men become poets, or to adopt an older phrasing, how is the poetic character incarnated?»<sup>29</sup>. Esta formulação interrogativa contém já uma resposta. Ao aludir a um acto de encarnação, o autor transmite-nos a noção de um processo espiritual de iniciação, incontrolável pelo efebo. O poeta sofre um processo de divinização, que lhe permite enfrentar os seus ascendentes. Mas esse é um processo que se realiza *no* poeta, não por acção do poeta.

<sup>25</sup> Cf. *Literary Essays*, p. 11.

<sup>26</sup> Obra incluída em *Collected Early Poems*, ed. por Michael John King, London, Faber and Faber, 1977.

<sup>27</sup> Cf. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, p. 26.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>29</sup> *Idem*, p. 25.



Na teoria poundiana, o trabalho é um valor primordial. A técnica não se transmite mecânica e passivamente, mas implica uma atitude voluntarista e activa. A influência dos antecessores nunca poderá ser, neste contexto, negativa, já que há uma escolha crítica das influências (ainda que pertinentemente pudéssemos argumentar que se escolhe o que afinal já exercera influência — não angustiada, porém) que leva à rejeição de alguns autores e de uma certa poesia (Virgílio, Milton, Pope, parte da poesia vitoriana).

A ansiedade da influência não tem lugar na teoria e *praxis* poundianas, devido a outro motivo decorrente do que se afirmou: é que não existe qualquer pretensão de originalidade, se a entendermos como criação *ex-nihilo* («*ex-nihilo*» — no fundo, o sentido primordial de «criar»). Só o mito da originalidade e da prioridade pode gerar tal angústia. Não nos surpreende, por isso, que na teoria de Bloom seja tão importante o poeta Wallace Stevens, entre outros estudados, como, por exemplo, Shelley, R. Browning, Whitman ou Dickinson.

Com efeito, o poeta norte-americano Stevens, situado na linha de uma tradição romântica, vive angustiado a sua relação com os seus antecessores europeus. A tradição e os poetas românticos que o precederam significam para o poeta a morte da imaginação, a impossibilidade de atingir «the first idea». Os lugares comuns da poesia romântica, as imagens gastas pelo uso, são para Stevens o «lixo»<sup>30</sup> de que não pode facilmente libertar-se. Na procura impossível da anterioridade, Stevens constrói uma mitologia pessoal que contrasta significativamente com os mitos colectivos e heróis culturais recuperados por Pound. Os heróis fictícios stevensianos e todas as figuras da sua poesia, sem referentes históricos colectivos, indiciam a tendência para o solipsismo que Bloom aponta. A ansiedade da influência conduz o poeta que, tal como Stevens, experimenta a purgação da askesis a um movimento de retraimento, de ensimesmamento — «being-with-oneself»<sup>31</sup>. É deste estado que falam, de facto, muitos poemas de Stevens, como, por exemplo, «Valley Candle», «Tea at the Palaz of Hoon», «Of the Surface of Things», entre outros<sup>32</sup>.

Na teoria poundiana, o movimento é antes de expansão, de saída de um universo pessoal. A relação com os poetas precusores baseia-se num diálogo

---

30 Sobre esta questão, vide SANTOS, Maria Irene R. Sousa — *O poeta e a originalidade ou Wallace Stevens e o "lixo" da tradição*, in «Biblos», Coimbra, vol. LIV., 1977, pp. 67-86.

31 Cf. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, p. 123.

32 Cf. STEVENS, Wallace — *The Collected Poems*, New York, Vintage Books, 1982, pp. 51, 65 e 57, respectivamente.

motivado pela admiração e pelo respeito sentidos perante essas autoridades, vistas como modelos e guias. É esta atitude que explica em Pound o poema-homenagem: tradução ou recriação de textos de poetas como Propércio, Dante ou Villon.

Um outro aspecto do pensamento de Pound explica a sua atitude face à tradição e aos poetas anteriores. Para Pound, os poetas — «the major poets»<sup>33</sup> — recuperam uma tradição poética, realizando uma operação de compilação e de sistematização de factos passados: «... it has been given them to heap together and arrange and harmonize the results of many men's labour»<sup>34</sup>. É essa sistematização que permite a outros poetas recombinar os dados recolhidos e criar novas formas poéticas e linguagens. O valor de Dante (ou de um mestre como Confúcio) reside, em parte, no que chama «faculty of amalgamation»<sup>35</sup>. Deste modo, justifica Pound (sem o declarar) a sua selecção de Dante: Dante é imprescindível, porque a sua arte sintetiza o que de melhor existe nos poetas que o precederam, oferecendo também aos poetas seguintes as suas próprias descobertas — «he gave of his own»<sup>36</sup>. Por outro lado, Dante prova que o bom artista produz sempre algo de novo, pois nem tudo está feito. Nas palavras de Pound: «*plenty does remain, for if we still feel the same emotions as those which launched the thousand ships, it is quite certain that we come on these feelings differently, through different nuances, by different intellectual gradations*»<sup>37</sup>.

Seria errado concluir de tudo o que foi exposto que Pound defenda que a poesia pode ser aprendida e escrita por qualquer indivíduo. Pound não vê o poeta como um simples executante. No final de «The Serious Artist», onde defende tão acerrimamente a experimentação e a técnica, antecipa-se ele a possíveis objecções à teoria exposta, numa atitude de poder sobre o leitor, afirmando:

«Obviously great art must be an exceptional thing. It cannot be the sort of thing anyone can do after a few hours' practice. It must be the result of some exceptional faculty, strength, or perception. It must always be that strength of perception working with the connivance of fate, or chance, or whatever you choose to call it»<sup>38</sup>.

---

<sup>33</sup> Cf. «The Serious Artist» (1913), in *Literary Essays*, p. 49.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *Ibidem*.

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> Cf. «A Retrospect», in *Literary Essays*, p. 11. Sublinhado meu.

<sup>38</sup> Cf. *Literary Essays*, p. 56.

A contradição é aparente: a defesa da técnica e da aprendizagem não é incompatível com o reconhecimento de faculdades ou aptidões naturais para a poesia. E a insistência na técnica deve ser compreendida à luz de outros objectivos a relevar:

Por um lado, Pound combate a ideia do poeta possesso, dominado por forças irracionais ou espíritos extraordinários, anormais. A sua atitude face à arte surrealista é de inequívoco repúdio. Considera que as obras onde «hands are guided by "spirits" or by some mysterious agency over which they have little or no control»<sup>39</sup>, podem ter um valor psicológico, mas não estético. A consciência crítica (como poder sobre o intelecto) deverá sempre presidir ao trabalho artístico. Gaudier-Brzeska, Wyndham Lewis e outros vorticistas são grandes artistas porque as suas obras reflectem a energia e o vigor que estiveram na sua origem. São a expressão da perfeição de uma técnica individual, como são também a expressão de uma axiologia moderna, decorrente da especialização do saber e do fazer.

Por outro lado, Pound atribui um estatuto científico à poesia, insistindo, ao longo dos anos, em textos diversos, nos valores do rigor, da precisão, do «good-writing», considerando que a poesia, tal como qualquer ciência, implica seriedade, trabalho, investigação<sup>40</sup>.

Este paralelo com a ciência significa, entre outras coisas, o desejo imperativo de alicerçar a poesia no presente, no contexto tecnológico e científico da era moderna, conferindo-lhe uma utilidade social, cada vez mais problemática<sup>41</sup>. Traduz também o objectivo de reivindicar para o domínio da poesia os valores positivos então associados à ciência. Recorrem enfaticamente, nos inúmeros ensaios que escreveu, conceitos como «exactidão», «precisão», «concisão», «economia», «objectividade», «rigor». São estes atributos de uma linguagem poética eficiente, despojada de elementos supérfluos, redundantes ou abstractos, que fundamentam a sua teoria de «good-writing»: «Good-writing is writing that is perfectly controlled, the writer says just what he means. He says it with complete

---

<sup>39</sup> Cf. POUND, Ezra — «Affirmations: Vorticism» (1915), in *Ezra Pound and the Visual Arts*, ed. por Harriet Zinnes, New York, New Directions, 1980, p. 7.

<sup>40</sup> Não cabe no âmbito deste trabalho discutir este «estatuto científico» da poesia. Sobre esta questão vide KAYMAN, Martin A. — *The Modernism of Ezra Pound. The Science of Poetry*, London, Macmillan, 1986.

<sup>41</sup> É este propósito que explica também a metalinguagem característica de muitos textos poundianos: a abundância de um léxico e de conceitos retirados dos domínios da Física (electricidade e electromagnetismo, em particular), da Química e da Psicologia.

clarity and simplicity. He uses the smallest possible number of words»<sup>42</sup>. Esta capacidade ou poder — resultado de um aperfeiçoamento técnico e de um conhecimento e domínio das qualidades da língua que utiliza — permite ao poeta exprimir e transmitir qualquer emoção ou ideia, por muito particular e subjectiva que seja.

Se a dimensão expressiva da poesia surge, em «The Serious Artist», com certo relevo, é também neste lugar que ela nos é apresentada como uma forma — superior e específica — de comunicação. Através da poesia, pode o poeta transmitir aos outros homens, em equações poéticas adequadas, sensações, emoções e percepções complexas, que ele experimenta de forma mais intensa<sup>43</sup>: «communicate an idea and its concomitant emotions, or an emotion and its concomitant ideas, or a sensation and its derivative emotions, or an impression that is emotive...»<sup>44</sup>. Porém, na teoria poética poundiana, esta comunicação de factos complexos tem de ser discutida no âmbito de uma teoria do efeito poético: trata-se de originar ou provocar no outro uma emoção análoga; trata-se de recriar, através da linguagem, essas (ou outras) emoções e percepções. A arte poética não se esgota no acto de registar («record») emoções, mas tem como finalidade criá-las e despertar nos homens faculdades adormecidas, libertando-os de «set moods, set ideas, conventions»<sup>45</sup>. Neste sentido, o poder sobre a palavra é também um poder sobre os outros e, por conseguinte, a técnica tem um valor ético-social importante. No ensaio «I gather the Limbs of Osiris», a dimensão ética da técnica é bem explícita:

«We are nevertheless one humanity, compounded of one mud and of one aether; and every man who does his own job really well has a latent respect for every other man who does his own job really well; this is our lasting bond; [...] the man who really does the thing well, if he be pleased afterwards to talk about it, gets always his auditor's attention; he gets his audience the moment he says something so intimate that it proves him the expert...»<sup>46</sup>.

---

<sup>42</sup> Cf. «The Serious Artist», in *Literary Essays*, p. 50.

<sup>43</sup> Recordemos aqui a conhecida sentença poundiana: «Artists are the antennae of the race», in «Henry James» (1918), *Literary Essays*, p. 297. Para Pound, os artistas possuem faculdades cognitivas e perceptivas extraordinárias.

<sup>44</sup> Cf. «The Serious Artist», in *Literary Essays*, p. 5.

<sup>45</sup> Cf. «The Wisdom of Poetry» (1912), in *Selected Prose*, p. 330.

<sup>46</sup> Cf. *Selected Prose*, pp. 32-33.

Na linha de argumentação de Pound, a técnica é uma forma de poder positivo sobre os outros, pois é simultaneamente a garantia da sinceridade e da honestidade do poeta e, por isso, «the protection of the public». Assim, o bom uso da linguagem e os valores defendidos são importantes para toda a colectividade. A defesa do poder do poeta conduz Pound a uma defesa da competência e da incorruptibilidade do bom poeta (ou vice-versa). O vocabulário que utiliza, na discussão da noção de «good-writing», é, significativamente, um vocabulário com valores éticos positivos, necessário a uma estratégia retórica de persuasão: «sincerity», «honesty», «serious», «intelligence», «clarity», «communication», «scientific», «technique»...

Procurando reivindicar convincentemente uma função social para o poeta, Pound estabelece em «The Serious Artist» uma arguta discriminação entre boa poesia e má poesia, devendo esta última ser esconjurada ou punida, pois será nociva à sociedade. O que ele afirma, directa ou indirectamente, é que (como Platão já argumentava) a poesia exerce um poder na comunidade, ao actuar sobre a linguagem e sobre os comportamentos humanos, e que a má influência deve ser evitada. Pound inculca esta noção de poder, ao mesmo tempo que postula, com a sua tipologia dualista (e maniqueísta) que opõe «serious art» a «bad art», a teoria de que não há neutralidade possível. Dizer que os critérios desta posição e classificação poética são morais e não estéticos seria incorrecto; o estético é ético. A incompetência artística (parcialmente definida, em *ABC of Reading*, como «the use of too many words») é avaliada em termos de culpabilidade, e, como tal, deve ser penalizada: «lies»; «offence»; «crime»; «immoral»; «punished»<sup>47</sup>. Não há arte inócua, e os escritores medíocres ou incompetentes — os que ignoram o valor da técnica e (ou) escrevem para enriquecer —, sendo responsáveis pela corrupção da poesia, são responsáveis pelo declínio da linguagem e pela decadência da civilização.

Pound reivindica para o poeta uma função social que é nitidamente uma função de poder. O que Pound procura fundamentar é uma forma de autoridade, exercida, em seu entender, em benefício da comunidade. A sua argumentação dissimula, em parte, esta questão, pois o poder atribuído ao poeta é tacitamente discutido como um dever, como uma obrigação do artista — i.e., um «poder-dever». Um desses argumentos consiste na atribuição ao artista sério do dever de reactivar a energia das palavras e de preservar a eficiência da linguagem, procurando sempre a palavra exacta («*mot juste*») e não a expressão aproximada: «poets may be "Kept on" as conservators of the

---

<sup>47</sup> Cf. «The Serious Artist», in *Literary Essays*, p. 44.

public speech»<sup>48</sup>. Esta função pública, apenas aflorada neste ensaio, é advogada categoricamente, sem qualquer reserva, em ensaios como «Ulysses» ou «How to Read». Em «Ulysses», Pound afirma:

«A sense of style could have saved America and Europe from Wilson; it would have been useful to our diplomats. The mot juste is of public utility. [...] I am not offering this fact to aesthetes who want all authors to be fundamentally useless. We are governed by words, the laws are graven in words, and literature is the sole means of keeping these words living and accurate»<sup>49</sup>.

Para Pound, a guerra de 1914-18 foi uma consequência da degradação da linguagem, da frouxidão de um discurso poético reduzido a expressões mortas ou estereotipadas, porque «when words cease to cling close to things, kingdoms fall, empires wane and diminish»<sup>50</sup>.

Se refiro esta interpretação da História (e esta visão apocalíptica do poder das palavras), que considero desfigurada, é porque pretendo mostrar que na teoria poundiana não há lugar para a autonomia da poesia, ou para um conhecimento da poesia e dos poetas feito exclusivamente em função das relações com os precursores.

Seguindo uma direcção bem distinta desta, a teoria de Bloom parte da premissa de que a história literária é «indistinguishable from poetic influence»<sup>51</sup>. Se esta afirmação é em si incontestável, não deixa de ser problemática a construção de uma teoria poética que dá um valor absoluto a este facto, deixando de fora factores sócio-culturais e a entidade do receptor. O confronto estabelecido no texto de Bloom cinge-se a relações internas entre autores, relações intersubjectivas, como se existisse um universo fechado, autónomo e solipsista, não sujeito a pressões do mundo exterior (e, no entanto, não é assim na poesia de Stevens, que Bloom estuda). Para Bloom, a história literária é a história de uma família, de um clã de costas para o mundo, a história das relações de parentesco, do incesto, dos

---

<sup>48</sup> Cf. «The Wisdom of Poetry» in *Selected Prose*, p. 331.

<sup>49</sup> Cf. «Ulysses» (1922), in *Literary Essays*, p. 409.

<sup>50</sup> Cf. «Affirmations: Analysis of This Decade» (1915), in *Gaudier-Brzeska: A Memoir* (1916), New York, New Directions, 1970, p. 111. Neste ensaio, a decadência do Império Romano é também apresentada como uma consequência do uso generalizado de uma linguagem retórica e floreada.

<sup>51</sup> Cf. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, p. 5.

descendentes legítimos e ilegítimos, das suas rivalidades e afeições. Em função desta visão, e iluminadas por Freud, fazem pleno sentido afirmações como estas: «Poetry (Romance) is Family Romance. Poetry is the enchantment of incest, disciplined by resistance to that enchantment»<sup>52</sup>; «John Ashberry, the most legitimate of the sons of Stevens»<sup>53</sup>. As implicações desta perspectiva são visíveis: num movimento de retraimento perante a sociedade em que vive, o poeta fala de (e com) outros poetas para outros poetas. O círculo fecha-se em redor da poesia, porque, afinal, «A poem is a poet's melancholy at his lack of priority»<sup>54</sup>.

Se a posição de Pound face à poesia não deixa de ser elitista (questão que ficará aqui por debater), o elemento social é um facto que está sempre presente, directa ou indirectamente, quer nos textos poéticos quer nos textos teórico-críticos. Nesta perspectiva, o receptor, contemporâneo do poeta que escreve, ou situado num tempo futuro, torna-se um dado importante. Se assim não fosse, não teria qualquer sentido o empenho de Pound na defesa e fundamentação teórica da função (ou funções) do poeta e da poesia no mundo moderno.

O problema não estará no «vir depois», mas no facto de as condições de existência do poeta e da poesia se terem alterado; por isso, na perspectiva poundiana, se existe nos poetas qualquer desejo de anterioridade, esse desejo surge em relação à situação social de poetas de eras gloriosas. No ensaio «I gather the Limbs of Osiris», Pound evoca a época de Homero (que mais parece situar-se num espaço mítico) e exprime a nostalgia por uma Idade de Ouro para a poesia e para os poetas: «There was then an interest in poetry. Homer had the advantage of writing for an audience each of whom knew something of a ship and a sword. One could allude to things that all understood»<sup>55</sup>. E é também neste ensaio que Pound coloca a si mesmo e a outros poetas uma questão (para ele) primordial, que incide de imediato no factor-recepção e que traduz o desejo angustiado de um público («an audience»): «How, then, shall the poet in this dreary day attain universality, how write what will be understood "of the many" and lauded of "the few"?»<sup>56</sup>. De facto, Pound parece transferir para o público a ansiedade da influência. Por outras palavras, Pound experimenta perante o leitor de poesia do séc. XX um misto de repúdio e de desejo a que poderemos chamar

<sup>52</sup> *Idem*, p. 95.

<sup>53</sup> *Idem*, p. 143.

<sup>54</sup> *Idem*, p. 96.

<sup>55</sup> Cf. *Selected Prose*, p. 31.

<sup>56</sup> *Idem*, p. 32.

(decalcando-nos em Bloom) *ansiedade de audiência*. É esse desejo que, em 1908, o efebo e «*scriptor ignotus*», Pound, exprime, de uma forma oblíqua e jocosa, numa carta a William C. Williams: «But mon cher, would a collection of mild, pretty verses convince any publisher or critic that I happen to be a genius and deserve audience?»<sup>57</sup>.

Por um lado, o receio de não haver leitores para a poesia que publica e a ânsia mal disfarçada por um leitor. Por outro, a insatisfação e revolta em relação a certos leitores de poesia, arrebatados por uma linguagem sentimental, plena de *clichés* e de ornamentos inúteis. A profunda insatisfação de Pound com os leitores reais do seu tempo e com as concessões feitas ao público por muitos poetas seus contemporâneos, empenhados numa poesia circunstancial, pode explicar, em parte, a agressividade verbal exacerbada, o furor imprecatório, que caracterizam muitos dos textos — escritos durante o período de guerra —, publicados em *The New Age* ou em *Blast*. Numa linguagem violenta e panfletária, Pound exalta as realizações artísticas dos vorticistas, enquanto agride verbalmente um leitor que dificilmente poderemos identificar — «the public can go to the devil»<sup>58</sup>.

Como entender estas afrontas ao público? O desprezo e a altivez manifestar-se-iam melhor através do silêncio. A meu ver, o uso de um discurso violento faz parte de uma estratégia retórica apelativa (bem característica, aliás, de muitos poetas de vanguarda), que se concretiza a nível textual num discurso centrado num «tu» (o que denuncia uma forte consciência de um destinatário que se deseja próximo), na dimensão de oralidade da sua escrita, no uso de expressões proxémicas, nas invectivas ao leitor virtual. Não se lisonjeia o público (porque corresponder às suas exigências e gostos conduz à inércia e à estagnação), mas insulta-se, provoca-se, no intuito de o levar a ouvir e a reagir perante propostas poéticas inovadoras. A revista *Blast* é um bom exemplo desse propósito de provocação ruidosa, de convite ao olhar crítico, de ataque a tabus e valores obsoletos. Esconjurar verbalmente os leitores do seu tempo faz parte de uma estratégia ofensiva de muitos modernistas, com uma dimensão programática de grande alcance. Como Hugh Kenner sugere, poetas como Eliot ou Pound, decididos a expurgar a poesia da retórica do século XIX, tinham objectivos prementes — incompatíveis com o desejo romântico da originalidade: «*The*

---

<sup>57</sup> Cf. *The Selected Letters of Ezra Pound, 1907-1941* (1950) edited with an introduction by D. D. Paige, London, Faber and Faber, 1971, p. 4.

<sup>58</sup> *Idem*, p. 13.



*poet in a dialectical milieu is conscious of an audience to be influenced rather than a poem to be made»*<sup>59</sup>. Se o público existente não era o ideal, tornava-se necessário formá-lo, não ceder aos gostos e critérios estabelecidos. Como tantos outros poetas modernistas de inícios de século, Pound sente a necessidade de reatar as relações entre o leitor e o poeta, entre o domínio do público e o domínio do privado. Em busca da síntese possível do belo com o útil na arte, procura superar o esteticismo decadente dos finais do século XIX, responsável, em parte, pela cisão entre a poesia e a sociedade. Este ambicioso projecto fundamenta as várias propostas teóricas elaboradas, assim como a experimentação poética levada a cabo.

Em conclusão, não se trata, pois, de *procurar um público*, mas de *formar um público* para a poesia. Não será o leitor a determinar e a agir sobre o artista, mas o artista a actuar sobre os outros, sobre a sociedade em geral. Este objectivo será mesmo razão de existência da própria arte e do artista. Pelo menos, um motivo orientador da actividade crítica e poética de Pound, uma força-motriz de uma extensa obra produzida entre 1908 e 1970, de importância inegável para uma compreensão cabal do Modernismo.

*Maria de Lurdes Rodrigues Morgado Sampaio*

---

<sup>59</sup> Hugh Kenner, citado por STEAD, C. K. — *Pound, Yeats, Eliot and the Modernist Movement*, London, Macmillan Press, 1986, p. 108.