

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GUILHERME DE OLIVEIRA DELGADO FILHO

POR UM EZRA POUND DIACRÔNICO NO BRASIL:
TRADUÇÃO ANOTADA DE *PERSONÆ* (1926), OS POEMAS BREVES

CURITIBA

2024

GUILHERME DE OLIVEIRA DELGADO FILHO

POR UM EZRA POUND DIACRÔNICO NO BRASIL:
TRADUÇÃO ANOTADA DE *PERSONÆ* (1926), OS POEMAS BREVES

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras. Área de concentração: Estudos Literários. Linha de pesquisa: Alteridade, mobilidade e tradução.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores

CURITIBA

2024

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Delgado Filho, Guilherme de Oliveira

Por um Ezra Pound diacrônico no Brasil : tradução anotada de *Personæ* (1926), os poemas breves. / Guilherme de Oliveira Delgado Filho. – Curitiba, 2024.

1 recurso on-line : PDF.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Gontijo Flores.

1. Pound, Ezra, 1885-1972. 2. Poesia americana. 3. Tradução e interpretação na literatura. I. Flores, Guilherme Gontijo, 1984.
II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanoéla Nogueira Dias CRB-9/1607

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **GUILHERME DE OLIVEIRA DELGADO FILHO** intitulada: **POR UM EZRA POUND DIACRÔNICO NO BRASIL: TRADUÇÃO ANOTADA DE PERSONÆ (1926), OS POEMAS BREVES**, sob orientação do Prof. Dr. GUILHERME GONTIJO FLORES, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 10 de Setembro de 2024.

Assinatura Eletrônica
10/09/2024 16:29:38.0
GUILHERME GONTIJO FLORES
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
11/09/2024 13:01:33.0
PAULO FERNANDO HENRIQUES BRITTO
Avaliador Externo (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO
DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica
10/09/2024 18:34:16.0
FABIO PAIFER CAIROLI
Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

Assinatura Eletrônica
10/09/2024 16:30:16.0
ANDREA MARTINS LAMEIRÃO MATEUS
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO NORTE DO
TOCANTINS)

AGRADECIMENTOS

A Guilherme Gontijo Flores, pela orientação sensível e generosa e por ter me recebido aqui como em casa. Valeu, xará.

À Andrea Martins Lameirão Mateus, a Fábio Paifer Cairolli e a Paulo Henriques Britto, pela honra de aceitarem compor esta banca e contribuir com esta defesa.

A Caetano Galindo e Dirceu Villa, pelas contribuições valiosas que fizeram durante a etapa de qualificação.

A todos os professores e colegas do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPR com quem tive o privilégio de conviver.

À CAPES, pelo auxílio a este trabalho.

Aos de casa: minha mãe, Ana, meu pai, Guilherme, minhas irmãs, Danielle e Isabelle, meus cunhados, Anderson e Guilherme Arthur, meus sobrinhos, Maria Clara, Bento, João Gabriel e Lara.

À Básia, por ser casa. Sem você, não conseguiria.

Uma crítica, por mais radicalmente “sincrônica” que seja, timbrando em focalizar textos do passado a partir de concepções estéticas atuais, abordando-os como entidades fechadas, auto-suficientes e “simultâneas” no “reino eterno e atemporal” da grande arte, ainda assim tem de manter aberto um horizonte “diacrônico”, pondo em referência (ao menos em parênteses) a visão inerente à época em que a obra surgiu.

Anatol Rosenfeld, *Estrutura e problemas da obra literária*

My point is that Pound's work is not only much more varied than is generally supposed, but also represents a continuous development, down to *Hugh Selwyn Mauberley*, the last stage of importance before the *Cantos*.

T. S. Eliot, *Ezra Pound: Selected poems*

RESUMO

Ezra Pound (1885-1972), figura central da poesia moderna de língua inglesa, está muito mais para o último romântico do que para o primeiro modernista de fato. Um último romântico de expressão vitoriana, é bom que se diga, tão tardio que já em vias de alcançar uma nova expressão. Sendo a primeira fase de sua poesia (1908-1911) ainda profundamente marcada por uma linguagem afetada de sotaque medievalizante, será apenas a partir de *Ripostes* (1912) que encontraremos o germe de toda a sua obra posterior. Com a publicação de *Personæ* (1926), antologia organizada pelo autor e que, segundo ele, consistia na edição de todos os seus poemas até aquele momento, exceto *Os Cantos*, encontramos, na verdade, um recorte crítico que atende a um projeto diacrônico, composto de fases bem distintas. Pensando nessa escalada tanto estética quanto ética, cujo ápice se encontra na poesia de *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), a tradução proposta aqui consistiu, na verdade, de uma antologia da antologia, compreendendo cinquenta títulos de poemas e suas respectivas notas. Esta tese tem como projeto final a publicação integral em livro, mas por ora se dedicou a apresentar um conjunto representativo da diacronia de Ezra Pound levando em conta os desdobramentos de sua primeira recepção no Brasil, sobretudo a partir de Meschonnic (2010 [1999]), Britto (2006) e Flores (2014).

Palavras-chave: Tradução anotada; Poesia de língua inglesa; Ezra Pound; *Personæ* (1926); Diacronia.

ABSTRACT

Ezra Pound (1885-1972), a central figure in modern English poetry, is much more like the last romantic than the first true modernist. A last romantic of Victorian expression, it must be said, so late that he was already on the verge of achieving a new expression. Since the first stage of his poetry (1908-1911) was still deeply marked by a stilted language with a medieval accent, it is only from *Ripostes* (1912) onwards that we find the germ of all his later work. With the publication of *Personæ* (1926), an anthology organized by the author and which, according to him, consisted of the edition of all his poems up to that point, except *The Cantos*, we find, in fact, a critical approach that serves a diachronic project, composed of very distinct stages. Considering this escalation, both aesthetic and ethical, whose apex is found in the poetry of *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), the translation proposed here actually consisted of an anthology of the anthology, comprising fifty poem titles and their respective notes. This thesis has as its ultimate goal the complete publication in book form, but for now it has been dedicated to presenting a representative set of Ezra Pound's diachrony, taking into account the developments of his first reception in Brazil, especially from Meschonnic (2010 [1999]), Britto (2006) and Flores (2014).

Keywords: Annotated translation; English poetry; Ezra Pound; *Personæ* (1926); Diachrony.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	10
1 SOBRE <i>COWBOYS</i> E <i>SPARRINGS</i>: RETRADUÇÃO COMO CRÍTICA DA CRÍTICA, <i>ETC</i>.....	20
1.1 A MITOLOGIA DO EZRA POUND MODERNISTA NO BRASIL.....	28
1.2 SOB UMA MÁSCARA CONCRETA: AUGUSTO DE CAMPOS TRADUTOR DE EZRA POUND.....	35
1.3 RICHARD ALDINGTON E O ÚLTIMO DOS ROMÂNTICOS.....	40
1.4 QUE FAZER DO QUE SE FEZ DE EZRA POUND.....	44
1.5 RENOVANDO EZRA POUND: O REPARO DE GUILHERME GONTIJO FLORES E AS OFERENDAS DE DIRCEU VILLA.....	54
1.6 APÓS O PÓS-TUDO: ANTIMANIFESTO POR UM EZRA POUND DIACRÔNICO NO BRASIL.....	74
2 UM MOSAICO HORACIANO NA POESIA DE <i>PERSONÆ</i>	83
2.1 “NESTA FASE DO JOGO”: A EDIÇÃO DE <i>PERSONÆ</i> ENQUANTO PROJETO DIACRÔNICO.....	91
3 A TRADUÇÃO.....	95
3.1 POEMAS DE 1908-1911.....	99
3.2 POEMAS DE <i>RIPOSTAS</i> (1912).....	124
3.3 POEMAS DA <i>BLAST</i> (1914).....	145
3.4 POEMAS DE <i>LUSTRA</i> (1913-1915).....	154
3.5 <i>CATAI</i> (1915).....	183
3.6 POEMAS DE <i>LUSTRA</i> (1915-1916).....	196
3.7 POEMAS DE 1917-1920.....	203
3.8 APÊNDICE II: POEMAS DISPERSOS (1912-1917).....	226
3.9 APÊNDICE III: A POESIA COMPLETA DE T. E. HULME.....	231
4 NOTAS AOS POEMAS DE <i>PERSONÆ</i> (1926).....	238
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	288
REFERÊNCIAS.....	292

APRESENTAÇÃO

Pound não é daqueles poetas que não exigem nada do leitor; e o leitor casual de poesia, desconcertado pela diferença entre a poesia de Pound e aquela com a qual está acostumado, atribui suas próprias dificuldades ao excesso de erudição do autor. (ELIOT, 2014 [1917], p. 629).¹

T. S. Eliot

Ezra Pound (1885-1972), poeta de inegável importância para a poesia moderna de língua inglesa, é responsável por uma obra multifacetada e extensa. Seu trabalho como crítico e tradutor permanece como ponto de partida para uma série de discussões e controvérsias das mais frutíferas, graças aos seus defensores mais ferrenhos e seus detratores mais inflexíveis. Com isso, ao falarmos de poesia moderna, podemos apenas apostar quanto tempo levará para o nome de Pound ser mencionado. Foi essa espécie de onipresença que levou o pesquisador canadense Hugh Kenner a intitular o seu influente estudo sobre o modernismo do século XX como *The Pound Era* (1971), ou seja, a *Era Pound*. Precursor dos estudos poundianos, Kenner deu lugar a um número incalculável de seguidores. Ano a ano, pesquisas se avolumam entre livros, revistas², ambiente digital de pesquisa³ e eventos internacionais dedicados exclusivamente ao poeta estadunidense⁴. Bons exemplos de um interesse não só renovado e atual, mas também abrangente e revelador, seriam a monumental biografia em três volumes de A. David Moody, *Ezra Pound: poet*, volume I (2007), II (2014), e III (2015), e as coletâneas de ensaios *Ezra Pound in the present: essays on Pound's contemporaneity* (2018) e *The Edinburgh Companion to Ezra Pound and the Arts* (2019), sendo esta última de caráter interdisciplinar, dedicando-se às relações de Pound com arquitetura, balé, cinema, música, pintura, fotografia e escultura.

Em meio a tamanha oferta, o mergulho na obra poundiana exige paciência e poder de articulação, pois mesmo os seus interesses aparentemente mais periféricos contribuem para a elucidação daqueles mais centrais, afinal, o caráter ideogrâmico conquistado por sua escrita na maturidade não foi mais do que a materialização do *mosaico intemporal*

¹ “Pound is not one of those poets who make no demand of the reader; and the casual reader of verse, disconcerted by the difference between Pound's poetry and that on which his taste has been trained, attributes his own difficulties to excessive scholarship on the part of the author.” As traduções são minhas, salvo quando indicado em contrário.

² <<https://www.jstor.org/journal/paideuma2>>; <<http://makeitnew.ezrapoundsociety.org/en/>>.

³ <<http://ezrapoundcantos.org/>>.

⁴ <<https://www.ezrapoundsociety.org/index.php/conferences>>.

que já operava em seu pensamento. Essa, inclusive, foi a saborosa impressão colhida pelo tradutor espanhol Jaime Ferrán quando teve a oportunidade de visitar Pound no hospital psiquiátrico de St. Elizabeth's durante uma tarde em 1955: “[s]ua conversa tinha a mesma qualidade de seus poemas. Sua conversa passava com igual facilidade de uma língua para outra, utilizava sem qualquer afetação uma ou outra citação literária, uma ou outra referência a qualquer manifestação artística humana”, ficando ele convencido de que o velho Ezra “era um poeta sincero”. (FERRÁN, 1973, p. 10).⁵

Pound sempre foi ambicioso e falastrão, desde o anúncio prematuro de que “aos trinta anos saberia mais a respeito de poesia do que qualquer outro homem vivo” (ACKROYD, 1991, p. 8), até a mania de observar e analisar cientificamente tudo o que estivesse ao seu alcance. Trata-se de alguém legitimamente curioso, alguém que sempre assumiu o risco por suas opiniões e análises, afinal, dizia: “[o] crítico que não tira suas próprias conclusões, a propósito das medições que ele mesmo fez, não é digno de confiança. Ele não é um medidor mas um repetidor das conclusões de outros homens.” (POUND, 2013, p. 33).

Nesse sentido, podem surpreender suas primeiras considerações a respeito do cinema como arte, por exemplo, publicadas em setembro de 1918 na revista *The New Age* sob o título “Kinema, Kinesis, Hepworth, Etc.”: “[o]uvimos falar muito sobre a ‘arte’ do cinema, mas o cinema não é Arte. Arte com A maiúsculo consiste em pintura, escultura, possivelmente arquitetura; além dessas, há atividades, danças, expressões, etc. Arte é uma estase. Um pintor ou um escultor tenta fazer algo que possa ficar parado sem nos entediar.” (ELDER, 2019, p. 129).⁶ Como destaca o cineasta e professor canadense R. Bruce Elder, “as reflexões de Pound sobre o cinema [...] enfatizam o caráter acelerado e mecânico do tempo cinematográfico” (ELDER, 2019, p. 129), de modo que essa experiência seria incapaz de nos convidar à contemplação tal como fazem outras artes, a exemplo da pintura, dança, música ou teatro.⁷ Isso levaria à acusação de Pound de que o

⁵ “Había yo encontrado en Pound, en su conversación de aquella tarde, el máximo argumento para saber que era un poeta sincero. Su conversación tenía la misma calidad de sus poemas. Su conversación pasaba, con igual facilidad de una a otra lengua, utilizaba sin afectación alguna una u otra cita literaria, una u otra referencia a cualquier manifestación artística humana [...]”

⁶ “We hear a good deal about the ‘art’ of the cinema, but the cinema is not Art. Art with a large A consists in painting, sculpture, possibly architecture; beyond these there are activities, dancing, grimacing, etc. Art is a stasis. A painter or a sculptor tries to make something which can stay still without becoming a bore....”

⁷ “Pound’s reflections on the cinema at this time stress the accelerated, mechanical character of cinematic time. The experience of watching a film is one of relentless pressure to move forward through time: when we read a poem or a novel, or view a painting, we can speed up or slow down our experience; we can decide to linger over aspects of the work; we can even go back and review specific elements. Even dance, or music, or theatre (the other arts of time) are generally structured to invite contemplation.”

tempo cinematográfico seria “mecânico e, portanto, psicologicamente (espiritualmente) nocivo e artisticamente danoso.” (ELDER, 2019, p. 130).⁸

Embora curiosa, o fato é que o conhecimento dessa consideração aparentemente periférica – o que Pound pensava sobre o cinema – nos leva a elucidar o trecho de um dos seus poemas mais celebrados, *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), quando a voz lírica faz uma espécie de *mea culpa*, admitindo que a angústia das sociedades modernas e suas vidas aceleradas não encontrariam paralelo na elegância associada aos gregos de Atenas, mas em palcos da época e nos métodos experimentais de montagem do cinema até então:

II		II	
The age demanded an image Of its accelerated grimace, Something for the modern stage, Not, at any rate, an Attic grace;		A idade exigia afinidade Com seu esgar acelerado, Algo que encene a modernidade, O estilo ático não é mais tolerado;	
Not, not certainly, the obscure reveries Of the inward gaze; Better mendacities Than the classics in paraphrase!	25	Nem mais as obscuras fantasias Do olhar ensimesmado; Antes mendácias Que um clássico parafraseado!	25
The “age demanded” chiefly a mould in plaster, Made with no loss of time, A prose kinema, not, not assuredly, alabaster Or the “sculpture” of rhyme.	30	A “idade exigia” mesmo um molde em gesso, Não uma obra-prima; <i>Kinema</i> em prosa, sem alabastro espesso Nem a “escultura” da rima.	30

Observe-se que o poema “II” retoma inclusive o termo “kinema” no v. 31, termo esse que fora utilizado no título daquele artigo para *The New Age*. A escolha não é casual: “kinema” é uma grafia britânica para “cinema” e tanto serve ao jogo vocabular com “kinesis” naquele contexto de publicação em *The New Age* – uma revista britânica, vale destacar – quanto ao seu desdobramento mais significativo em *Hugh Selwyn Mauberley*, poema tido pelo próprio autor como o seu adeus a Londres. A esse respeito, Elder observa como “o cinema fornece um molde instantâneo do rosto carrancudo de um tempo que vive uma existência acelerada” e que o trecho em questão ainda sugere que “essa aceleração tem implicações sociais e éticas: quando as vidas carecem da essência necessária ao florescimento humano, as mentiras substituem a verdade alcançada pela autorreflexão. A sociedade perde sua bússola moral.” (ELDER, 2019, p. 131).⁹

⁸ “In his article for *The New Age*, Pound accuses cinematic time of being mechanical, and so of being both psychologically (spiritually) harmful and artistically deleterious.”

⁹ “The cinema provides an instant mould of the grimacing face of a time that lives a speeded-up existence. The passage suggests this acceleration has social and ethical implications: when lives lack the inwardness

Como se vê, é muito comum que a figura do crítico (ou do tradutor) ajude a elucidar a do poeta e vice-versa, a ponto de T. S. Eliot afirmar que “[d]e nenhum outro poeta poderá ser mais importante afirmar que sua crítica e sua poesia, sua precepção e sua prática, compõe uma única *oeuvre*. É necessário ler a poesia de Pound para entender a sua crítica, e ler a sua crítica para entender a sua poesia” (CAMPOS, A., 1993 [1983], p. 21). Assim, a obra de Pound se prova complexa porque é muito difícil dispensar qualquer opinião que ele tenha emitido, qualquer poema ou tradução que ele tenha publicado ou mantido em estágio de manuscrito. A ideia de *work in progress*, de trabalho sempre em andamento, incapaz de aceitar uma resolução, é a que melhor lhe cabe, e é preciso lê-lo através dessa chave.

Há, no entanto, um aparente paradoxo a respeito de como Ezra Pound é percebido: à primeira vista, o farto material de pesquisa e grande volume de novas publicações dedicadas ao autor impõe-se como uma evidência de sua posição central no atual cânone da poesia de língua inglesa. Por outro lado, fora dos círculos eminentemente acadêmicos o cenário muda de figura: Pound está longe de ser um autor lido por todos, a ponto de Hugh Kenner, ainda em 1951, ter afirmado que “[n]ão há um grande escritor contemporâneo que seja menos lido do que Ezra Pound.” (KENNER, 1985 [1951], p. 16).¹⁰ Ou seja, com a devida contextualização, pode-se afirmar que, na prática, Ezra Pound é mais citado do que efetivamente lido, e isso se verifica contrastando-o a *figuras públicas notáveis* e premiadas como William Butler Yeats, T. S. Eliot ou Robert Frost. Essa não-leitura como forma de leitura contribui para sua aura de poeta difícil, quando não de louco, especialmente a partir do antissemitismo derivado de suas *malsinadas ideias políticas* durante a Segunda Guerra, sua posterior acusação de traição à pátria e consequente confinamento no St. Elizabeth’s como única forma de salvar a própria pele. Com isso, quero dizer que se faz necessário ler Pound para melhor compreendê-lo e, no Brasil, traduzi-lo para lê-lo.

Até hoje, temos apenas seis traduções dedicadas à poesia de Ezra Pound publicadas no Brasil. São elas: i) *Cantares* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Serviço de documentação, 1960, edição bilíngue), via Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos; ii) *Poesia* (São Paulo: HUCITEC/Brasília: Editora da UnB, 1983; 1985; 1993, edição não bilíngue), via Augusto de Campos, Décio Pignatari,

necessary for human flourishing, lies take the place of the truth arrived at by self-reflection. Society loses its moral compass.”

¹⁰ “There is no great contemporary writer who is less read than Ezra Pound.”

Haroldo de Campos, José Lino Grünewald e Mário Faustino; iii) *Os Cantos* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986; 2002; 2006; 2012; 2015, edição não bilíngue), via José Lino Grünewald; iv) *Lustra* (São Paulo: Selo Demônio Negro, 2011; 2019, edição bilíngue), via Dirceu Villa; v) *Extrapound* (São Paulo: Selo Demônio Negro, 2020, edição bilíngue), via Augusto de Campos; vi) *Hugh Selwyn Mauberley* (São Paulo: Syrinx, 2024, edição bilíngue), via Dirceu Villa. Inclua-se, ainda, a reedição de *Poesia* (São Paulo: Cobalto, 2024), antologia dos concretos que há anos se encontrava esgotada, dessa vez bilíngue e incluindo dez traduções de Augusto de Campos que haviam saído antes em *Extrapound* (2020).

Em meio a compilações com outros poetas, é possível mencionar ao menos sete outras publicações: i) *Obras-primas da poesia universal* (São Paulo: Livraria Martins Editora, 1954; 1957, edição não bilíngue), via Sérgio Milliet¹¹; ii) *Videntes e sonâmbulos*: coletânea de poemas norte-americanos (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Serviço de documentação, 1955, edição bilíngue), via Joaquim Cardoso [sic]¹²; iii) *Poetas norte-americanos* (Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1976, edição bilíngue), via Paulo Vizioli¹³; iv) *Dimensão* (Uberaba: Revista de poesia, ano VI, n. 12 e 13, 1986), via Marcus Vinícius Faria¹⁴; v) *Folhetim*: poemas traduzidos (São Paulo: Folha de S. Paulo, 1987, edição não bilíngue), via José Lino Grünewald¹⁵ e Augusto de Campos¹⁶; vi) *Antologia da nova poesia norte-americana* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992), via Jorge Wanderley; vii) *Tradução e versão* (Rio de Janeiro: Record, 1994, edição bilíngue), via Abgar Renault¹⁷. Cabe mencionar, ainda, a radical tradução de Paulo Leminski para “A Pact”, presente em sua introdução para *Folhas das folhas de relva* (São Paulo: Brasiliense, 1983), seleta de Walt Whitman via Geir Campos, além da publicação *Caderno Esmeralda* (Rio de Janeiro: Cadernos Rioarte, ano 1, n. 4, 1985), dedicada aos 100 anos de Ezra Pound, reunindo uma mescla de cartas, depoimentos, críticas e estudos de & sobre Pound, bem como de poemas traduzidos via Gerardo Mello Mourão¹⁸ e de

¹¹ “Nova York”.

¹² “Ité”. Leia-se “via Joaquim Cardozo” [org. Oswaldino Marques]. Essa mesma compilação foi reeditada sob o título *O livro de ouro da poesia dos Estados Unidos* (Rio de Janeiro: Ediouro, 1966; 1985, edição bilíngue).

¹³ “Trenos”; “Erat Hora”; “Tenzzone”; “Numa Estação do Metrô”; “De ‘Hugh Selwyn Mauberley’ / I-V”. “De ‘Os Cantos’ / Canto 1”; “Canto XLV”.

¹⁴ “Um pacto”.

¹⁵ “Canto 1”, *Folhetim*, 27.10.85.

¹⁶ “Hugh Selwyn Mauberley / Envoi”, *Folhetim*, 07.11.82.

¹⁷ “Erat Hora”.

¹⁸ “Canto – 1”; “Canto 2”; “Canto 3”; “Canto 45”; “Notas / Cantos I, II e III”.

citações de trechos de poemas via Maria Helena McLaren¹⁹, Yvonne Táci²⁰ e Rosane Seixas Tocantins²¹.

Já o crítico Ezra Pound conta com duas traduções: i) *ABC da literatura* (São Paulo: Cultrix, 1970; 2006; 2013), via Augusto de Campos e José Paulo Paes; ii) *A arte da poesia: ensaios de Ezra Pound* (São Paulo: Cultrix/Editora da USP, 1976; 1988), via Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes.

No contexto lusófono, se nos voltamos para Portugal, o cenário não é muito diferente, pois, até hoje, foram publicadas apenas seis traduções dedicadas à poesia de Ezra Pound. São elas: i) *Antologia poética* (Lisboa: Editora Ulisseia, 1968, edição não bilíngue), via Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünewald e Mário Faustino; ii) *Do caos à ordem: visões de sociedade dos Cantares de Ezra Pound* (Lisboa: Assírio & Alvim, 1983; 1993, edição bilíngue), via Daniel Pearlman e Luísa Campos; iii) *Poemas escolhidos* (Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986), via José Palla e Carmo; iv) *Cathay* (Lisboa: Relógio D'Água, 1995, edição bilíngue), via Gualter Cunha; v) *O livro de Hilda* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2002, edição bilíngue), via Filipe Jarro; vi) *Os Cantos* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2005), via José Lino Grünewald. Dessas seis, porém, observa-se que duas são derivadas de publicações brasileiras: *Antologia poética* (Lisboa: Editora Ulisseia, 1968) traz todas as traduções de *Cantares* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Serviço de documentação, 1960), bem como “novos Cantos e vários poemas seleccionados de outros livros de E. P.”, além de “duas peças importantes em prosa: o pequeno excerto ‘Conselhos a Quem Começa a Escrever’ [...] e a entrevista concedida pelo autor dos Cantares a Haroldo de Campos, em Rapallo (1959)”. (CAMPOS, A., 1968, p. 43-44). Já *Os Cantos* (Lisboa: Assírio & Alvim, 2005) deriva da publicação da Nova Fronteira (Rio de Janeiro: 1986; 2002). O diferencial lusitano, portanto, está no fato de que três dessas traduções são integrais: *Cathay* (Relógio D'Água, 1995), *O livro de Hilda* (Assírio & Alvim, 2002) e *Os Cantos* (Assírio & Alvim, 2005). Além disso, enquanto Portugal incorporou traduções dos Campos, Pignatari, Grünewald e Faustino, o mercado editorial brasileiro ainda não fez o mesmo com traduções como as de Pearlman & Campos (1993[1983]), Palla e Carmo (1986), Cunha (1995) e Jarro (2002) – o que, por si só, já seria uma contribuição relevante.

¹⁹ “[com usura]”.

²⁰ *Hugh Selwyn Mauberley*; “Cantico del Sole”; “III” [“To-Em-Mei’s ‘The Unmoving Cloud’”]; “Envoi [Hugh Selwyn Mauberley]”; “Medallion” [Hugh Selwyn Mauberley]; “A mãe desconhecida” [Exultations]; “Guido Invites You Thus”; “A Prologue” [Canzoni]; “Canto XXV”; “Salvationist”.

²¹ “Histrião”; “Canto XCVII”; “Canto XLV”; “Canto XIII”; “Canto LXXXI”.

Em meio a compilações com outros poetas, é possível mencionar ao menos três outras publicações: i) *Poesia do Século XX*: de Thomas Hardy a C. V. Cattaneo (Porto: Editorial Inova, 1978), via Jorge de Sena²²; ii) *Poemas de Ezra Pound e Gottfried Benn* (Porto: O Oiro do Dia, 1981, edição não bilíngue), via José Palla e Carmo²³; iii) *Leituras: poemas do inglês* (Lisboa: Relógio D'Água, 1993, edição não bilíngue), via João Ferreira Duarte²⁴.

Por fim, o crítico Ezra Pound conta com três traduções: i) *Camões* (Lisboa: Fenda Edições, 1980), via Isabel Pedro dos Santos; ii) *Ensaaios* (Lisboa: Editora Pergaminho, 1994), via Jorge Henrique Bastos; iii) *Patria Mia* (Lisboa: Hiena Editora, 1989), via Leonel Brim.

Em se tratando de um autor tão prolífico e influente quanto Pound, ainda é pouco. Essa mesma constatação já inquietava Palla e Carmo quando afirmou em sua “Brevíssima nota acerca de Ezra Pound” que “[a]s traduções anexas [...] não são mais do que misérrimos exemplos de uma riquíssima obra de que, de tão escasso modo, se não pode dar ideia, sequer indicadora.” (PALLA E CARMO, 1981, p. 24). Além disso, dada a repercussão do trabalho criativo de Pound como tradutor, a inexistência de um maior número de traduções para suas traduções é uma falta que merece ser revista.

A partir desse cenário, o objetivo geral deste trabalho é oferecer uma contribuição à recepção do poeta Ezra Pound no Brasil ao apresentar uma tradução anotada de *Personae* (1926), em razão não só da importância deste livro para o modernismo de língua inglesa, mas também pelo entendimento daquilo que seria uma tendência atual da prática de tradução como crítica em nosso país: a tradução de obras integrais e, por consequência, de obras completas. Isso porque já foi uma tônica dessa prática, especialmente sob a ótica dos poetas concretos e seus seguidores (influenciados como foram por Pound), a tradução de amostras ou “recortes” com o objetivo claro de influenciar o cânone, introduzindo autores e obras consideradas fundamentais para o impulso de nossa literatura. Essas traduções respondem por uma fase heroica de nossa recepção, diferentemente do que me parece ocorrer agora: participamos de um momento em que as “separações drásticas” de um elenco de autores culturalmente atuantes no momento histórico” (CAMPOS, H.,

²² “Canto III”; “Canto XXX”; “Notas para o Canto CXVII e seguintes”.

²³ “Acerca do seu próprio rosto num espelho”; “Uma rapariga”; “Um objecto”; “Ortus”; “Um pacto”; “Instruções (adicionais) aos meus poemas”; “Meditatio”; “Coda”; “Numa estação do metropolitano”; “Ione”; “A ilha do lago”; “Epitáfios”; “Despedindo-se de um amigo”; “Canto XXX (Fragmento)”; “Canto LI (Fragmento)”; “Canto LXXVIII (Fragmento)”; “Canto LXXXI (Fragmento)”; “Do Canto CXV”.

²⁴ “Com a usura [Canto XLV]”; “Portrait d’une Femme”.

1960, p. 7) vêm sendo alvo de uma saudável relativização, incluindo, necessariamente, traduções.

Nesse sentido, cresce a consciência de que “só a tradução integral pode revelar a poética dos poemas no livro e a poética dos livros entre si” (OLIVA NETO, 2014, orelha). Obviamente, a tradução de “recortes” permanece como um procedimento legítimo para acessarmos inúmeros autores e obras essenciais, por vezes marginalizadas. Mas, uma vez apresentados seus autores, a tradução de obras integrais e, conseqüentemente, de obras completas parece ser o caminho natural (eu diria mesmo imprescindível) para se enxergar a referida poética dos poemas e dos livros entre si, de modo a compreender as tensões envolvidas em suas respectivas cronologias – algo essencial para uma leitura minuciosa, logo mais crítica de cada autor.

O que nos traz ao nosso objetivo específico: com a publicação de *Personæ* (1926), antologia organizada pelo autor e que, segundo ele, consistia na edição de todos os seus poemas até aquele momento, exceto *Os Cantos*, encontramos, na verdade, um recorte crítico que atende a um projeto diacrônico, composto de fases bem distintas. Pensando nessa escalada tanto estética quanto ética, cujo ápice se encontra na poesia de *Hugh Selwyn Mauberley* (1920), a tradução proposta aqui consiste, na verdade, de uma antologia da antologia, compreendendo uma seleta de poemas e suas respectivas notas. Esta tese tem como projeto final a publicação integral em livro, mas por ora se dedica a apresentar um conjunto representativo da diacronia de Ezra Pound levando em conta os desdobramentos de sua primeira recepção no Brasil.

São cinquenta títulos traduzidos e anotados a partir da edição revisada preparada por Lea Baechler e A. Walton Litz (New Directions, 1990). Em termos numéricos, considero apenas os títulos elencados naquele sumário, evitando calcular também os poemas dentro de poemas, a exemplo de “Homage to Quintus Septimius Florentis Christianus”, que conta com seis poemas breves sob o guarda-chuva do seu título. Exceção feita a “Four Poems of Departure”, uma vez que seus quatro poemas de despedida também se encontram elencados no sumário da edição que seguimos aqui. Logo, na prática temos um número de poemas ligeiramente maior do que o número de títulos sugere.

O capítulo 1 dedica-se a refletir sobre a retradução, prática essa ainda pouco discutida nos Estudos da Tradução (Faleiros, 2009). A partir das considerações de Augusto de Campos sobre traduzir o poeta russo Vladimir Maiakóvski (2017), uma crítica à crítica da tradução é apresentada com vista a destacar a relevância de uma prática da

retradução. Em seguida, é discutida a mitologia de um Ezra Pound essencialmente modernista e de como este relegou a um segundo plano a existência de outros Pounds, ligados de maneira mais expressiva a poéticas do passado, sobretudo de fins do século XIX. A partir de Mateus (2015), Augusto de Campos é retomado como tradutor de Ezra Pound a fim de serem apresentadas as motivações por trás da prática de tradução neste trabalho, com vista a reproduzir elementos de caráter marcado e não marcado do original segundo Meschonnic (2010). A seguir, é discutido um artigo do poeta imagista inglês Richard Aldington classificando Pound como “o último dos românticos” (ALDINGTON, 1915, p. 71), o que faz com que o Pound de expressão modernista é que seja, dessa vez, relegado a um segundo plano. Depois, é discutido o artigo “Que fazer de Ezra Pound” (2003), de Affonso Romano de Sant’Anna, por este se colocar num terceiro momento dessa discussão, julgando-se na “perspectiva da pós-vanguarda, não mais fascinado pelos efeitos formais que pareciam inovadores ontem.” (SANT’ANNA, 2003, p. 16). Na sequência, a partir de Flores (2011) e Villa (2011), discute-se um novo modelo de tradução a ser seguido, com vista a restituir a integralidade do poeta Ezra Pound à recepção brasileira; o Pound que preza por uma variedade de registros, tons e ritmos. Em seguida, esta tese busca se situar criticamente após o pós-tudo, nesse caso, em prol de uma diacronia conforme as discussões até então apresentadas; não em detrimento de uma sincronia, é bom destacar, mas em favor de uma síntese dialética entre ambas.

O capítulo 2 considera um possível paralelo entre Horácio e Pound a partir da apresentação de Flores para a sua tradução das *Odes* (2024). Com base na sua estimulante noção de mosaico, busca-se enxergar uma chave de leitura análoga para *Personæ*. Por fim, discute-se a convicção que Pound tinha não apenas da fase em que ele e sua obra se encontravam por volta de 1926, mas também do *jogo* em que ambos estavam envolvidos, numa clara demonstração de consciência diacrônica. A publicação de *Personæ* viria, portanto, como uma carta de intenções com objetivos definidos. Pound sabia bem que efeito pretendia causar e a organização planejada para o seu livro reflete isso.

O capítulo 3 apresenta as traduções em formato bilíngue, com os originais em disposição espelhada, alternando-se sempre que a extensão do poema o exigir.

O capítulo 4 apresenta as notas referentes aos poemas junto com um atalho vinculado aos respectivos títulos. Dessa maneira, é possível cotejar os poemas originais e suas notas com maior facilidade, alternando entre uma seção e outra. A respeito das fontes, reproduzo em grande parte o trabalho imprescindível de Ruthven (1983 [1969]), salvo quando indicado em contrário.

Cabe ressaltar que não foram contempladas nesta tradução uma seção (“APPENDIX I: THREE CANTOS 1917”) e um livro (*Homage to Sextus Propertius* (1917)) de *Personæ*, conforme a edição de 1990, aqui adotada. Por esse motivo, o sumário da tese salta de “POEMAS DE 1917-1920” direto para “APÊNDICE II: POEMAS DISPERSOS (1912-1917)”.

1 SOBRE *COWBOYS* E *SPARRINGS*: RETRADUÇÃO COMO CRÍTICA DA CRÍTICA, *ETC.*

Apesar de ser uma prática tão corrente, ou mais, do que a própria tradução, devido ao constante interesse comercial e acadêmico pelos textos canônicos, a retradução tem sido objeto de poucas análises. (FALEIROS, 2009, p. 145).

Álvaro Faleiros

São famosas as traduções do poeta russo Vladimir Maiakóvski feitas em conjunto por Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman – sendo este último o responsável por ensinar russo aos dois primeiros. Em nota dos tradutores quando da publicação do livro *Maiakóvski: poemas*, de 1967, assim justificaram os diferentes percursos pelos quais passaram os poemas traduzidos:

Ou foram vertidos diretamente do original por Augusto ou Haroldo de Campos, e em seguida revistos por Boris Schnaiderman, ou foram traduzidos literalmente por este e depois retrabalhados, em confronto com o original, por um dos poetas da equipe. Neste último caso, o nome de Boris Schnaiderman é acrescido ao dos poetas, no registro da autoria da tradução, ao fim de cada peça. (SCHNAIDERMAN; CAMPOS, A.; CAMPOS, H., 2017 [1967], p. 18).

Ao longo dos anos, essa publicação recebeu várias reedições e, mais recentemente, em 2017, uma edição especial, revista e ampliada. Uma de suas novidades foi o acréscimo de um pequeno artigo de Augusto de Campos, publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de Minas Gerais* em setembro de 2015, agora intitulado “Sobre as novas traduções de Maiakóvski”. Em suma, trata-se do relato de Augusto a respeito de doze poemas de Maiakóvski recentemente traduzidos por ele, mas o que me chamou mais a atenção foi a maneira com que ele abordou a prática da retradução. A princípio, Augusto dedica-se a recordar suas primeiras motivações como aluno de russo de Boris. Diz ele: “Querida, como Haroldo, traduzir Maiakóvski. Lê-lo no original, e não através das aguadas versões que por aqui circulavam, regurgitadas de traduções literais em castelhano, que o transformavam em orador de palanque.” (CAMPOS, A., 2017, p. 275). Nesse trecho, Augusto se refere a pelo menos duas condições comuns à prática da retradução: i) às tais versões “aguadas”, ou seja, as traduções indiretas para o português feitas por meio de traduções para o castelhano e marcadas por um projeto de tradução mais literal, que teriam transformado o poeta revolucionário Maiakóvski num orador prolixo; ii) à precedência

das traduções “que por aqui circulavam”, ou seja, as traduções que já eram conhecidas em território nacional antes mesmo das que ele, Augusto, viria a realizar. Essas duas condições são emblemáticas para refletirmos um pouco mais a respeito da prática da retradução. Segundo Álvaro Faleiros,

[...] a retradução é a reapropriação de uma obra já traduzida, acrescentando-lhe novas leituras e relevos por meio da reescritura da reescritura; movimento duplo, voluntário ou não, de crítica: à crítica que é o ato tradutório (CAMPOS, 1976) soma-se outra ou várias outras. A retradução configura-se, assim, como um espaço possível e rico de reflexão sobre o fazer poético. (FALEIROS, 2009, p. 145).

Justamente o que fez Augusto: diante do que viu como sendo uma diluição da forma revolucionária e do discurso inventivo de Maikóvski, ele então se dedicou à reescritura da reescritura, acrescentando uma leitura nova e, portanto, diferente das anteriores. Na sequência, ainda em seu artigo sobre as recentes traduções do poeta russo, ele parece inclusive rever parcialmente aquela primeira avaliação a respeito de “aguadas versões” como as derivadas do castelhano. Segundo Augusto, ao retomar seus estudos de russo, dessa vez “[j]á sem contar com o apoio logístico de Boris” – então falecido – “e com o amparo relativo de vários dicionários e de algumas traduções de outros idiomas mais amigáveis” como o francês, eis que ele volta a traduzir Maiakóvski (CAMPOS, A., 2017, p. 277). Sobre essas últimas traduções, diz ele que “[a]s versões de Frioux [o tradutor francês] são literais e apresentam, por isso mesmo, limitada criatividade poética, mas são, também por isso, de grande utilidade para a compreensão e interpretação dos textos, duplamente difíceis, pelo idioma e pela complexidade.” (CAMPOS, A., 2017, p. 277-278).

Em termos objetivos, essa utilidade em pouco ou nada difere daquele método praticado junto com Boris, ou seja, dos poemas “traduzidos literalmente por este e depois retrabalhados, em confronto com o original, por um dos poetas da equipe”. A ponto de, “[n]este último caso, o nome de Boris Schnaiderman” – lembremos – ser “acrescido ao dos poetas, no registro da autoria da tradução”. Assim, creio que seria mais válido dedicar-se a ressaltar o valor de uma tradução atenta aos elementos da poesia de Maiakóvski que ele, Augusto, julga mais importantes ou, como este mesmo aponta, ao “seu artesanato furioso, expresso nas imagens ofensivas, nos imprevistos jogos vocabulares e nas rimas esdrúxulas e desconcertantes que passavam despercebidas nas traduções literais”. Não o fazendo, parece cair em contradição quando o caráter didático

de uma tradução literal mais lhe convém. Afinal, ainda que o advento da tradução criativa no Brasil tenha se notabilizado como uma das mais ricas contribuições dos poetas alinhados com o concretismo, não há por que, sobretudo hoje, ignorarmos a validade de uma tradução que se preste a ser mais literal. E no fim das contas, mesmo a contragosto, nem o próprio Augusto o faz.

Dessa maneira, a partir de uma consciência da historicidade que envolve toda e qualquer tradução, Álvaro Faleiros destaca como uma tradução mais literal pode, inclusive, vir a ser uma contribuição verdadeiramente nova e relevante:

Um poeta que tenha sido traduzido exclusivamente, ou quase, com rima e métrica como é o caso do Baudelaire das *Flores do mal* no Brasil, talvez mereça agora uma tradução semântica ou em prosa poética, para que, por exemplo, a coloquialidade e a prosódia prevaleçam, como já foi sugerido. Mais uma vez, o que está em jogo é a historicidade do traduzir; é nesse sentido que a retradução torna-se um campo profícuo para se pensar a re-escritura poético [*sic*] e o que ela implica. (FALEIROS, 2009, p. 156).

Ou seja, não é o projeto tradutório em si que determina a relevância de uma retradução, mas, sim, o valor de sua crítica a partir da consciência de sua historicidade.

Em *Depois de Babel* (1975), George Steiner afirma que, “longe de ser o modo mais óbvio, mais rudimentar de tradução, o ‘literalismo’ [...] é, de fato, o menos alcançável. O interlinear efetivo é a meta final e inalcançável do ato hermenêutico.” (STEINER, 2005 [1975], p. 328). Trata-se de uma formulação perspicaz que põe em xeque a noção mais ingênua de tradução literal e sua crença de que esta seria, invariavelmente, mais fiel ao original, e, no mais das vezes, única. Na prática, o que se verifica é que mesmo a tradução *dita* literal é apenas mais uma dentre as traduções possíveis. É nesse sentido que Steiner contraria expectativas ao perceber o “literalismo” sob um viés bem mais complexo, aceitando-se que, no limite, se prova insustentável:

Historicamente, o interlinear, o palavra-por-palavra, pode, na prática, ser um recurso não refinado. Mas rigorosamente concebido, é um recurso que encarna aquela totalidade de compreensão e reprodução, aquela total transparência entre línguas que é empiricamente insustentável e cuja consecução sinalizaria um retorno ao uníssono adâmico da fala humana. (STEINER, 2005 [1975], p. 328).

Esse raciocínio nos leva a concluir que, embora seja a menos alcançável, uma tradução que se pretenda literal não necessariamente prescinde de refinamento nem seus

responsáveis de rigor. Em vista disso, e ainda a partir do artigo de Augusto sobre suas recentes traduções de Maiakóvski, gostaria de ressaltar um último trecho. Após traduzir os doze poemas, incluindo, segundo ele, “o reforço de tais recursos” – numa referência à tradução de caráter literal de Frioux para o francês –, Augusto verifica que, “[s]em perceber,” havia traduzido dois poemas “que já haviam sido vertidos, um por Haroldo, outro por mim.” (CAMPOS, A., 2017, p. 278).

A seguir, vejamos as referidas traduções para “Noite” (Quadro 1).

Quadro 1 – Vladimir Maiakóvski traduzido por HC & BS e AC

Trad. Haroldo de Campos & Boris Schnaiderman (1967)		Trad. Augusto de Campos (2017)	
NOITE		NOITE	
Purpúreo e branco, amarfanhado, como ao léu; no verde lançavam punhados de moedas, e às negras palmas das janelas em tropel distribuíam chamas de cartas amarelas.		Roxos e brancos foram descartados, sobre o verde jogaram um monte de ducados, e nas palmas negras das mãos das janelas, distribuíram [<i>sic</i>] incendiárias cartas amarelas.	
À praça e às avenidas não era surpresa nos edifícios deparar togas azuis. E àqueles que corriam, como chagas vermelhas, o fogo atava aos pés braceletes de luz.	5	Avenidas e praças não pareciam surpreendidas ao vislumbrarem togas azuis sobre as casas. E fogos cercavam de braceletes, como feridas amarelas, pernas que há pouco tinham asas.	5
A multidão – gato solerte, furta-cor – flexível, deslizava ao chamariz das portas; cada qual disputando um naco desse ror sem fim de risadas fundidas como bolas.	10	A turba – gato furtivo de pelo multicolor – flutuava, sinuosa, em busca de portas-guizo; todos queriam tirar um pouco do calor da enorme bola rolante do riso.	10
Eu, à sedução de um vestido pata e garras, puxava até seu rosto um sorriso; no guaio de repiques de lata, negros gargalhavam, enflorando na testa asas de papagaio.	15	Ao apelo de vestes que pediam patas, infiltrei em seus olhos um sorriso gaio; negros gaiatos gargalharam batendo latas, e em suas fronteiras floriavam asas de papagaio.	15
		[2ª versão]	

Fonte: Delgado Filho, 2024.

Antes de tudo, é preciso destacar que nem a primeira edição de 1967 nem a reedição de 2017 são bilíngues. Porém, ainda que essas publicações não apresentem o poema original em russo, uma breve análise formal de ambas as traduções evidencia o fato de que estamos diante de projetos tradutórios distintos.

A partir do Quadro 1, é possível observar que a tradução de Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman adota o metro dodecassilábico e rimas predominantemente toantes sob um esquema *abab*. Por vezes, esse dodecassílabo não segue os ritmos mais tradicionais (ou seja, o alexandrino clássico, com acento primário na 6ª sílaba, e o

alexandrino romântico, com acentos na 4ª e 8ª). Nesse caso, Campos e Schnaiderman se permitem utilizar acentos irregulares, a exemplo dos vv. 2, 12 e 13 (com acento na 5ª) e do v. 16 (com acento na 7ª). Outra particularidade diz respeito a certas torções silábicas não convencionais a fim de que o contrato métrico seja mantido. É o caso do v. 4, em que se faz necessário elidir internamente as vogais em “distribuíam”, e do v. 7, pelo mesmo motivo, em “corriam”.

Augusto de Campos, por sua vez, adota versos polimétricos e rimas exclusivamente consoantes sob um esquema predominantemente *abab* (exceção feita à primeira estrofe, *aabb*). A polimetria de Augusto não se prende aos ritmos mais tradicionais associados a cada metro, no que também se permite utilizar acentos irregulares, a exemplo do hendecassílabo anfibráquico no v. 3 (com acento na 3ª) e do dodecassílabo no v. 8 (com acento na 5ª). Elisões vocálicas internas também são observadas nos vv. 4 (“distribuíram [*sic*] incendiárias”) e 10 (“flutuava, sinuosa”) para fins de manutenção do dodecassílabo (no caso dos vv. 8 e 10, irregulares, com acento na 5ª). Curiosamente, além do decassílabo provençal no v. 12 (com acento na 7ª), Augusto também faz uso de versos bárbaros, a exemplo do v. 11 (com 13 sílabas), do v. 9 (com 14 sílabas) e dos vv. 5 e 7 (com 15 sílabas). Não por acaso, trata-se de versos que rimam entre si, de modo que Augusto consegue sugerir uma semelhança rítmica em meio a diferença desses metros.

Grosso modo, podemos então afirmar que Campos e Schnaiderman elegeram a isometria como o elemento formal mais importante a ser preservado em “Noite”, ainda que em detrimento das rimas, predominantemente incompletas em sua tradução (exceção feita às rimas entre os vv. 1 e 3 e 9 e 11). Augusto, por sua vez, priorizou o inverso: seu projeto adotou rimas exclusivamente completas em detrimento de uma possível isometria. Outro detalhe, poeticamente mais relevante, diz respeito à fatura de cada projeto tradutório: o de Campos e Schnaiderman soa muito mais “literário” e afetado, cheio de palavras raras e inversões sintáticas; enquanto o de Augusto é muito mais leve na escolha lexical e também na sintaxe. Consequentemente, o seu Maiakóvski está mais próximo daquele artesão “furioso” que sempre almejou retraduzir; enquanto o de Campos e Schnaiderman parece ainda flertar com a herança do “orador de palanque”. O resultado, como se vê, são traduções distintas feitas por tradutores distintos em épocas bastante distintas.

Mais curioso, porém, é o caso das traduções de Augusto para “Algo em Petersburgo” (Quadro 2).

Quadro 2 –Vladimir Maiakóvski traduzido por AC

Trad. Augusto de Campos (1967)	Trad. Augusto de Campos (2017)
ALGO EM PETERSBURGO	ALGO EM PETERSBURGO
As calhas colhem lágrimas do teto, no braço do rio riscam um grafito; nos lábios bambos do céu inquieto cravaram-se mamilos de granito.	Lágrimas rolavam das goteiras do teto e traçavam riscos nos braços do rio: mas nos lábios pendentes do céu frio plantaram pedregosas tetas.
O céu – agora calmo – ficou claro: 5 lá, onde prateia o prato do mar, o úmido condutor, a passo lento, leva o camelo de duas corcovas do rio Neva.	E o céu compreendeu um simples fato: 5 um úmido tropeiro caçava com desvelo, lá onde o mar luzia como um prato, o Neva – duas corcovas de camelo.
	[2ª versão]

Fonte: Delgado Filho, 2024.

A partir do Quadro 2, é possível observar que a primeira tradução de Augusto (1967) adota o metro decassílabo (à exceção do v. 8, bárbaro) e rimas predominantemente consoantes sob um esquema *abab* na primeira estrofe e *aaxx* na segunda. Isso porque na segunda estrofe ele se vale do achado de uma rima riquíssima entre os vv. 5 e 6 (“claro” e “mar, o”) e de apenas uma rima interna no v. 8 entre “leva” e “Neva”, deixando o v. 7 sem rima. Em termos de ritmo, predomina o decassílabo heroico, com a exceção de decassílabos provençais no v. 3 (com acentos na 4ª e 7ª) e no v. 6 (com acentos na 5ª e 7ª). No v. 2, uma elisão vocálica interna se impõe sobre “rio” para fins de manutenção do contrato métrico. Ainda em termos de metro, a curiosidade fica mesmo por conta do v. 8, bem mais longo que os demais, com quinze sílabas.

A segunda tradução de Augusto (2017), por sua vez, volta a adotar versos polimétricos e rimas consoantes (à exceção da rima incompleta entre os vv. 1 e 4 (“teto” e “tetas”)) sob um esquema *abba* na primeira estrofe e *abab* na segunda. Mais uma vez, a polimetria de Augusto se permite utilizar acentos irregulares, a exemplo do dodecassílabo no v. 1 (com acento na 5ª) e do hendecassílabo anfibráquico no v. 2 (com acento na 3ª). A esses, seguem os decassílabos heroicos dos vv. 3, 5, 7 e 8 – o v. 8, no entanto, impõe uma elisão vocálica interna sobre “duas” para fins de manutenção do contrato métrico. Já no v. 6, uma anacruse se impõe entre “um” e “úmido” para a manutenção de um dodecassílabo irregular (com acento na 5ª). Por fim, o octossílabo iâmbico do v. 4 é o metro que mais destoa dos demais.

Assim, de modo muito parecido, podemos afirmar que a primeira tradução de Augusto (1967) elegeu a isometria como o elemento formal mais importante a ser preservado em “Algo em Petersburgo”, ainda que pese a métrica do v. 8, bem mais longo que os demais – e a curiosa ausência de um par de rimas em posição visual nos vv. 7-8. Já a segunda tradução de Augusto (2017) parece repetir o tradutor de “Noite” (2017) ao adotar versos polimétricos e rimas quase que exclusivamente completas. Novamente, muito menos afetada. O resultado são traduções distintas, ainda que feitas pelo mesmo tradutor. E por se tratar não apenas de um mesmo tradutor, mas sobretudo *desse* tradutor, a fatura do seu projeto tradutório mais recente também aponta para uma guinada na história da poesia brasileira, especialmente para uma inflexão do projeto concretista e formalista.

Além disso, ao considerarmos o tempo que separa esse par de retraduições, creio que a noção anterior de historicidade ganha ainda mais relevância no momento em que Augusto assinala ao fim de “Noite” e “Algo em Petersburgo” que cada tradução dessa se trata de uma “[2ª versão]”. Ora, se se trata de uma “[2ª versão]”, isso implicaria admitir que não houve apagamento, mas acréscimo. Implicaria admitir que duas versões coexistem. E não só dentro de uma historicidade, mas inclusive no espaço material de *Maiakóvski: poemas* (2017), onde temos uma tradução de Campos e Schnaiderman ao lado de uma outra de Augusto (p. 90-91), e uma de Augusto (p. 103) seguida por outra do mesmo Augusto na face oposta da página seguinte (p. 104). Graficamente falando, temos uma tradução que se reflete em outra e uma tradução que se segue a outra. Em termos de um fluxo de leitura, há tanto *simultaneidade* quanto *continuidade*. Princípios bastante sugestivos de uma prática da retradução.

Mas na sequência do seu artigo, surpreende como ele, Augusto, decidido a não reconhecer a validade de retraduições em geral, abre uma exceção para o imprevisto de suas próprias retraduições, quando afirma:

Diferentemente de alguns tradutores, que se sentem irresistivelmente atraídos a desafiar as recriações de outros, para competir com eles – como se apreciassem o papel daqueles jovens *cowboys* que vão procurar o velho pistoleiro aposentado para chamá-lo ao confronto nos conhecidos *westerns* cinematográficos – tenho por princípio evitar essas coincidências embaraçosas e quase sempre humilhantes para os *sparrings*. **Para que traduzir aquilo que já foi transcrito tão bem e provavelmente melhor?** Mas aconteceu, e fica, ao menos, no caso do poema vertido pelo Haroldo, como **um contraponto fraterno de “irmão siamesmo”**. Quanto a competir comigo mesmo, não tenho o

que dizer. Não deixa de ser engraçado, porque **as traduções se revelam completamente diferentes.** (CAMPOS, A., 2017, p. 278, grifos meus).

Em primeiro lugar, a respeito da pergunta lançada por Augusto, quem avalia o que “já foi transcrito tão bem”? E como afirmar que essa tradução é “provavelmente melhor” do que as que lhe possam seguir? Em outras palavras, devemos nos perguntar à maneira do poeta romano Juvenal: *Quis custodiet ipsos custodes?* Ou seja, quem vigia os vigilantes? Ou, ainda, na chave que mais nos interessa aqui: quem fiscaliza os tradutores? Afinal, como podemos justificar de maneira objetiva que uma tradução seja melhor do que outra sem com isso nos limitarmos à presunção de que uma seja “provavelmente melhor do que outra”? Naturalmente, temos aqui um problema que pertence aos críticos da tradução, em grande parte formado por tradutores, ou ao menos leitores bilíngues que tenham alguma experiência com o fenômeno da tradução. De qualquer maneira, estamos diante de um grupo restrito de leitores especializados que poderão justificar de maneira minimamente objetiva o que venha a ser uma boa tradução, conforme já estabelecido por Paulo Henriques Britto (2017). E diante da notória diluição de espaços públicos dedicados à veiculação crítica desses mesmos especialistas, temos a conjuntura atual, tantas vezes restrita ao âmbito acadêmico e seus pesquisadores, o que, sabemos, não é o suficiente. Além disso, esperar que um desses leitores especializados aponte lacunas a uma dada tradução para que só então outro tradutor dedique-se a oferecer uma nova contribuição parece inconcebível.

Claro, existe um componente afetivo a ser levado em conta na pergunta de Augusto, que se vê diante de uma transcrição feita por ninguém menos do que o seu “irmão siamesmo”, com o qual compartilha uma ética da tradução. Porém, isso não se estende a “alguns tradutores”, vulgo “jovens *cowboys*”, que invariavelmente acabam por “competir” com o velho pistoleiro, como se a notória qualidade de um tradutor estabelecido já fosse o suficiente para minar qualquer iniciativa de uma nova tradução, pois descabida. Por extensão, parece crer que o histórico de um grande tradutor o eximiria de críticas por si só. A partir disso, refaço aquela minha pergunta: quem fiscaliza as traduções? Afinal, uma tradução verdadeiramente crítica deve ser passível de críticas. A conclusão de Augusto, no entanto, é admitir que sua tradução constitui um “contraponto fraterno” sem com isso reconhecer a natureza absolutamente crítica de um conceito tão oportuno quanto esse, motivo pelo qual ignora a essência de toda retradução que se quer crítica: uma tradução que não compete com a anterior porque completamente diferente.

Nesse mesmo sentido, valendo-me mais uma vez de Faleiros, “[a] retradução, pensada desse modo, não opera um apagamento da tradução anterior, ao contrário, acrescenta outra camada interpretativa, adensando o tecido discursivo de uma determinada obra no sistema da língua-cultura receptora.” (FALEIROS, 2009, p. 156). Assim, onde Augusto viu *competição*, melhor seria enxergar *correlação*. Uma vez consciente de sua singularidade, e sobretudo de sua historicidade, a retradução nasce sempre como crítica da crítica.

1.1 A MITOLOGIA DO EZRA POUND MODERNISTA NO BRASIL

Existe um episódio muito lembrado pelos estudiosos ao tratarem de Ezra Pound como um precursor do modernismo: o período entre 1913 e 1916 em que ele e William Butler Yeats dividiram os aposentos do Stone Cottage, um chalé localizado no condado de Sussex, na Inglaterra. De fato, “[t]rata-se de uma reunião intelectual como raro se viu na história da poesia: dois dos maiores poetas do século XX convivendo diariamente, influenciando na escrita e nas leituras um do outro”, de tal maneira que “poemas imagistas de Pound, assim como esboços de seu *The Cantos*, surgiram a partir dos estudos de Yeats sobre textos esotéricos. Ao mesmo tempo, textos autobiográficos de Yeats, assim como peças ao estilo do teatro Nô japonês, ganharam corpo a partir da assistência de Pound e suas traduções.” (DELGADO FILHO, 2020, p. 109). Como resultado, num primeiro momento, estabeleceu-se no imaginário poético do século XX que Pound fora o grande responsável pela modernização de Yeats, fazendo com que este abandonasse a poética sussurrante de *The Wind Among the Reeds* (1899) – obra essa ainda vinculada a estéticas do século XIX consideradas ultrapassadas – e alcançasse o rigor de *Responsibilities* (1914) – obra já alinhada às demandas do século XX.

Sob esse ponto de vista, acreditava-se que Pound havia invertido por completo o jogo de forças, assumindo um papel soberano em sua relação com o poeta irlandês: o aprendiz se tornara o mestre. Num segundo momento, conforme destaca o crítico estadunidense James Longenbach, por volta da década de 80 do século XX foi que “os leitores de Yeats viram que ele começou a transformação muito antes de conhecer Pound, e a atenção passou a se voltar para a influência muito mais profunda do primeiro Yeats sobre o trabalho de Pound – assim como o modernismo tem se revelado mais frequentemente como uma extensão das poéticas do século XIX.” (LONGENBACH,

1988, p. xii).²⁵ Vale ressaltar que essa noção de o modernismo não ter sido simplesmente uma dissidência do século XIX, mas, sobretudo, um prolongamento do mesmo vem a ser um gancho fundamental para pensarmos a relação de influências entre ambos os poetas sob uma perspectiva ainda mais atual, e que me interessa muito: uma perspectiva que se proponha a relativizar extremos. Desse modo, podemos admitir agora um terceiro momento, que não ignora a influência do primeiro Yeats sobre o jovem Pound, nem a influência do Pound modernista sobre o *novo* Yeats, afeito à clareza e à naturalidade da linguagem:

Assim, não temos por objetivo ignorar a influência que Pound comprovadamente exerceria sobre o seu mestre, mas destacar o caráter complexo dessa influência mútua, por vezes ignorado. **Nossa hipótese é de que, tendo Pound se tornado uma das principais figuras do modernismo de língua inglesa, se não a principal, a influência que ele exerceu sobre outros poetas se tornou mais dominante entre as “mitologias” do século XX, conforme as definiu Longenbach.** Por outro lado, ao destacarmos a influência que Yeats exerceu sobre o seu discípulo, voltamo-nos para uma perspectiva menos popular, mas igualmente importante: a revalorização da primeira poesia de Pound, verificando, sobretudo, que este não se limitou a se tornar um epígono. Pelo contrário: Pound partiu de suas influências para se transformar em um autor influente, e, embora generalizações proclamem tão somente um rompimento dos grupos modernistas com as poéticas do século XIX, o que vemos na prática de um modernista como Pound é o desenvolvimento de valores “passadistas” a partir do florescimento de um novo pensamento crítico: este, sim, plenamente moderno. (DELGADO FILHO, 2020, p. 110).

Em vista disso, e com base nas considerações da professora Andrea Martins Lameirão Mateus apresentadas a seguir, um ponto fundamental que não tive a oportunidade de abordar antes e que me dedico a discutir agora é a constatação de que, na primeira recepção de sua poesia no Brasil, a mitologia de um Ezra Pound essencialmente modernista relegou a um segundo plano a existência de outros Pounds, ligados de maneira mais expressiva a poéticas do passado, sobretudo as de um passado até então bem recente, ainda marcado pela poesia vitoriana de fins do século XIX, na figura de poetas como um Robert Browning ou um Algernon Charles Swinburne, além da herança do simbolismo francês, na figura de um Tristan Corbière ou de um Jules Laforgue. Não se trata, aqui, de apresentar uma pluralidade que tão só contrarie o seu

²⁵ “More recently, Yeats’s readers have seen that he began the transformation long before he met Pound, and attention has turned to the far more profound influence of the early Yeats on Pound’s work – just as modernism has more often been revealed as an extension of nineteenth-century poetics.”

legado modernista, mas de dar a ver uma pluralidade que, evidentemente, existiu. Nesse sentido, destaca Mateus em seu artigo:

Não é nosso propósito aqui tomar partido da ideia de que Pound “influenciou” Yeats a ponto de conduzi-lo ao século XX ou mesmo provar como foi Pound, na verdade, quem tirou proveito de Yeats. Todas essas anedotas alimentam mitos interpretativos que associam (ou não) Yeats a uma ideia de “Modernidade” juntamente com Pound e Eliot. **Nosso objetivo é verificar se (e como) essas ideias chegaram ao Brasil e afetaram a recepção desses poetas aqui [Pound e Yeats], sobretudo em relação ao trabalho dos tradutores, suas seleções e suas introduções escritas para antologias de poemas. Como se deu a leitura dessas relações no Brasil e como [...] elas influenciaram a maneira com que se traduziu?** (MATEUS, 2015, p. 40, grifos meus).²⁶

São questões muito pertinentes as que Mateus levanta em sua investigação dedicada a Yeats, Pound e suas traduções brasileiras. Inicialmente, a autora discorre a respeito das chamadas “traduções poéticas”, em oposição às “traduções literais”, e de como esse se tornou o modelo mais comum de tradução de poesia praticado no país, ao que menciona a tradução dos *Cantares* (1960) pelo trio concretista e afirma: “[e]les tentaram modificar uma longa tradição brasileira de poesia sentimental que era formalmente frouxa, com tendências românticas, em uma poesia estrutural afiada e orientada pela linguagem, e elegeram Pound como seu principal precursor.” (MATEUS, 2015, p. 41).²⁷ A partir dessa constatação, proponho examinarmos a seguir trechos de um artigo de Haroldo de Campos que me parece bastante revelador desse contexto repleto de transformações a fim de considerar como a figura de Ezra Pound se apresenta e articula em meio às discussões.

1962 é o ano em que Carlos Drummond de Andrade publica *Lição de coisas* e também *Antologia poética*, livro que acabou por funcionar como mais uma pedra no caminho; dessa vez, marco por sobre o qual a crítica podia lançar um olhar retroativo a respeito do seu legado até então. E Haroldo de Campos foi um desses críticos, num artigo

²⁶ “It is not our purpose here to take sides either with the idea that Pound has ‘influenced’ Yeats to the point of carrying him along to the twentieth century or to prove how it was actually Pound who has taken much from Yeats. All those anecdotes feed interpretative myths that place (or not) Yeats in an idea of ‘Modernity’ along with Pound and Eliot. Our aim is to see if these ideas (and how) have arrived in Brazil and affected the reception of these poets here, especially in relation to the work of translators, their selections and their introductions written for anthologies of poems. How was this relationship read in Brazil and how [...] have they influenced the way they have been translated?”

²⁷ “They tried to change a long Brazilian tradition of sentimental poetry that was formally loose, with Romantic tendencies, into a sharp-edged, language-oriented structural poetry, and elected Pound as their main forerunner.”

intitulado “Drummond, mestre de coisas”, publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em outubro de 1962. No artigo, Haroldo reflete a respeito de ambos os lançamentos de Drummond, “a coletânea de seus poemas mais recentes” e a “seleção de sua poesia até agora” (CAMPOS, H., 2017 [1967], p. 49). A respeito de *Lição de coisas*, observa como “é um livro que se coloca em cheio, e com alarde de recursos e experiências, na problemática da poesia brasileira (e/ou internacional) de vanguarda” (CAMPOS, H., 2017 [1967], p. 50). Estava a se referir, logicamente, às questões e demandas do movimento concreto “em prol de uma nova linguagem poética apta a refletir a civilização contemporânea, às quais CDA, sobre a omissão cômoda de muitos, soube enfrentar e replicar em termos de alta e personalíssima criação.” (CAMPOS, H., 2017 [1967], p. 50). Sua argumentação não deixa dúvidas de que o Drummond que mais lhe interessava era o autor de novidades como “Isso é aquilo”. Mas, acostumado como era às investidas dos detratores de plantão, tem o cuidado de antecipar sua réplica:

Com isto não se está querendo fazer qualquer miúda reivindicação de possíveis áreas de influência ou contágio, pois antes, no caso, se poderia argumentar que, ao contrário, foi a poesia concreta que assumiu as consequências de certa linha da poética drummondiana (aquela que o crítico Oliveira Bastos rastreou, à maneira de um “*continuum* formal”, de Oswald a Drummond e deste a João Cabral, num artigo publicado no dealbar do movimento). (CAMPOS, H., 2017 [1967], p. 50).

Ou seja, esse “*continuum* formal” prescrevia uma *concreção* linguística que, mais do que tão somente “concreta”, respondia por uma *concretude* afinada com os anseios do movimento concretista. Mas o que nos interessa de fato é verificar como essa tradição da concretude foi responsável por forjar a primeira recepção de Ezra Pound no Brasil, e para isso volto a citar Haroldo. O trecho é longo, mas necessário:

Drummond, em *Lição de Coisas*, reencontra as matrizes de sua poesia, ainda coladas a 22, e retraça – retomando-o – o percurso de sua obra-em-progresso, apenas interrompido pela estação neoclassicizante de *Claro Enigma* (1951). [...] “Les événements m’ennuient”, Valéry, é a significativa epígrafe de *Claro Enigma*. E ei-lo a praticar esse tédio alienante, reescrevendo em soneto (“Legado”) o seu “No meio do caminho tinha uma pedra”, que virou “uma pedra que havia em meio do caminho”, em polida e castiça chave-de-ouro. Isto para nos demonstrar, talvez – como se fosse possível prestar tributo à tradição viva senão pela criação viva – sua mestria do idioma, sua familiaridade com as formas fixas, sua perícia metrificante, sua incorporação enfim a uma “tradição”. Esta pausa, certamente o afélio de seu itinerário

poético, [...] esta pausa – não fosse Drummond quem é – revelou-se, porém, não como uma demissão das conquistas anteriores, mas como a tomada de impulso (premeditada ou não, pouco importa) para um novo arranque qualitativo. (CAMPOS, H., 2017 [1967], p. 52).

A dura opinião de Haroldo a respeito de *Claro enigma* pode ser resumida pelo emprego do termo “neoclassicizante”, em que o prefixo *neo-* subscreeve uma óbvia conotação de diluição. Curiosamente, mostra-se conservador diante do que viu como sendo uma manobra conservadora de Drummond, algo não admitido pelo “*continuum* formal” a que se referiu. Por outro lado, sua desconfiança é compreensível em face de todos os autores e obras que surgiram, na esteira das vanguardas, pregando um retorno a matrizes mais tradicionais, a exemplo do que se convencionou chamar de Geração de 45. Hoje, quem sabe sua opinião fosse outra, mais próxima do que afirma o professor Samuel Titan Jr. em seu posfácio a uma recente reedição de *Claro enigma*:

Publicado quando o autor chegava à beira dos cinquenta anos e prodigalizava os gestos graves, estranhos à irreverência modernista, ***Claro enigma termina por corroer esses mesmos gestos que presidiam a sua origem.*** Essa poesia da maturidade – com tudo que o termo supõe de experiência, sabedoria e, ao pé da letra, frutificação – acaba por se ver exposta à suspeita de “insolvência” (“A tela contemplada”), como se as arquiteturas verbais que a custo erigiu não pudessem ocultar o “travo de angústia nos cantares” (“Remissão”) e, nessa medida, não fossem mais que pretensão vã. Longe de alcançar um mirante seguro de onde ver as coisas, o Drummond de 1951 parece repor, **em novo patamar e com reverberações mais tremendas, a mesma inquietude** que, por duas décadas, vinha minando e semeando sua necessidade de escrever poesia. (TITAN JR., 2015 [2012], p. 117, grifos meus).

Portanto, assim como já indicava o oxímoro-título, Drummond reergue fundações da tradição apenas para, conscientemente, desequilibrá-las. Há nesse gesto corrosivo uma visível coerência com a persona *gauche*, incapaz de poupar até mesmo o seu legado modernista. Quem viu apenas a aparência exterior da fôrma, sua arquitetura clássica, não conseguiu enxergar que sua forma, sua fundação, parecia condenada a desabar. Nesse sentido, Drummond encarna perfeitamente o Deus do Antigo Testamento diante da audaciosa Torre de Babel: aos leitores que ansiavam por um outro *A rosa do povo*, símbolo máximo do seu discurso engajado, ele lhes oferece esse *Claro enigma*, demolindo qualquer utopia de uma transparência na comunicação. “seco, abafado, difícil de ler”: o memorável verso em ritmo provençal do soneto “Oficina irritada” materializa como poucos a sempre citada epígrafe de Verlaine: quando os acontecimentos entediam,

o poeta tem de buscar novos estímulos para lutar com as palavras, e Drummond os encontrou voltando-se mais uma vez para os grandes mestres do passado. O que parece não ter sido percebido à época é o quanto esse movimento seu foi iconoclasta. E, sendo assim, o quanto Drummond ainda se mantinha coerente ao seu espírito de inventor.

É o caso, inclusive, do verso duramente criticado por Haroldo. Ainda segundo Titan Jr.:

Um soneto como “Legado”, por exemplo, ergue-se em alexandrinos rimados (abab//abab//cde//cde), evoca Orfeu, fala de noite, bruma e fumo, para afinal dizer que nada disso restará, exceto “uma pedra que havia em meio do caminho”. O “havia” castiço presta homenagem, no próprio ato de depurá-lo, ao “tinha” coloquial do célebre poema de *Alguma poesia*, que se reafirma, portanto, como pedra fundamental da mitologia poética de Drummond. (TITAN JR., 2015 [2012], p. 118).

Assim, aquilo que parecia apontar para “uma renúncia à rebeldia modernista e um *retour à l’ordre*” (TITAN JR., 2015 [2012], p. 118) se configura mais como um retorno àquele mesmo instinto de rebeldia, agora livre das exigências de liberdade. Essa maturidade de Drummond se prova especialmente frutífera ao pensarmos a poesia dos dias de hoje, pacificada de manifestos e com todas as conquistas alcançadas pelas vanguardas ao seu alcance. Não por acaso, uma espécie de maturidade que também me interessa muito para pensar a prática de tradução sob uma perspectiva de conciliação, como Henri Meschonnic já defendia em meio à virada do século:

Hoje, depois do triunfalismo estruturalista, mais que nunca deve-se situar historicamente a tradução, mas não mais no binário do signo, e seus efeitos – a ciência, do lado dos significados e da língua; a arte, do lado dos significantes e do estilo – do que numa lógica da conciliação.” (MESCHONNIC, 2010 [1999], p. 35).

Nesse quesito, pensar diferente é incorrer numa redução empobrecedora que, no mais das vezes, leva à conclusão de que a arte e o estilo não são capazes de serem filologicamente corretos ou de que a prosa não pode ser grande literatura “carregada de significado até o máximo grau possível” (1970 [1934]: 32), para ficarmos nos termos de Pound – logo ele que, em seu ensaio “Retrospectiva”, já alertava para que os poetas não reproduzissem “em versos medíocres o que já foi dito em boa prosa” (POUND, 1976 [1918], p. 11). Essa linha tênue e tensa, portanto, é o risco que mais nos interessa aqui.

Além disso, o que Meschonnic chama de *conciliação*, creio, diz respeito àquilo que entendemos por *relativização*, e que será retomado mais adiante.

Antes, porém, volto à discussão envolvendo Drummond, dessa vez por aquilo que mais nos interessa. Em sua crítica, Haroldo dizia que a “pausa” de *Claro enigma* tinha se revelado como a tomada de impulso para o arranque qualitativo de *Lição de coisas*, no que prossegue:

Tudo isto sem embargo de que, no próprio *Claro Enigma*, a guinada neoclassicista foi às vezes, nos melhores poemas, pretextos para memoráveis excursos de dicção – **exercícios que um Pound faria, mais coerentemente, via tradução** – dentre os quais não pode ficar sem menção o “A Máquina do Mundo”, ensaio de poesia metafísica (quem sabe até de secreta teodiceia laica), no qual se recorta o perfil dantesco. (CAMPOS, H., 2017 [1967], p. 52, grifo meu).

Nesse trecho, Haroldo é engenhoso ao associar aquilo que julga como sendo o melhor extrato de *Claro enigma* ao Pound tradutor (de poemas antigos, diga-se), afinal nem mesmo sua aversão a uma “guinada neoclassicista” seria capaz de ignorar o vigor de um poema como “A máquina do mundo”. O que não deixa de ser irônico, considerando que o seu *A máquina do mundo repensada* (2000) é que se provaria, nessa ótica, “neoclassicizante”, com suas *terzas rimas* seguindo rigorosamente a cartilha dantesca, algo que mesmo Drummond não o fez em nome dos versos brancos totalmente afinados com o projeto corrosivo (e modernista *per se*) de *Claro enigma*. É provável que Haroldo se visse obrigado a rever seus argumentos caso o seu poema cósmico fosse questionado naqueles mesmos termos: “[i]sto para nos demonstrar, talvez [...] sua mestria do idioma, sua familiaridade com as formas fixas, sua perícia metrificante, sua incorporação enfim a uma ‘tradição’”? (CAMPOS, H., 2017 [1967], p. 52). Afinal, mais do que um “*continuum* formal”, o que se vê na arte como um todo é um *perpetuum mobile*, que por sua vez tem tudo a ver com as motivações do *make it new* poundiano. Mas voltemos.

A meu ver, o maior problema do trecho anterior é que, ao comparar os “memoráveis excursos de dicção” em *Claro enigma* aos “exercícios” que Pound fez, “mais coerentemente, via tradução”, Haroldo, de maneira conveniente à sua crítica, ignora o caráter personalíssimo das traduções de Pound, bem como seus desdobramentos mais frutíferos – e maduros –, como “Homage to Sextus Propertius” (1917), para ficarmos em apenas um exemplo cuja tradução se encontra numa fronteira indissociável de sua própria poesia. Por extensão, seu argumento também ignora as *personae* poundianas, que,

no limite, ousar dizer, compartilham demandas de “empresas recriadoras” como uma espécie radical de “criação autônoma, porém recíproca”, para ficarmos nos termos (brilhantes) do próprio Haroldo.

Assim, com base nessa primeira discussão, é possível concluir que a mitologia de um Ezra Pound essencialmente modernista chegou ao Brasil através do trabalho de crítica e tradução realizada pelos concretistas, algo que, naturalmente, determinou como o poeta estadunidense foi lido pelos brasileiros nessa primeira recepção: de modo a relegar Pounds que assumiram expedientes “neoclassicizantes”, contrários, portanto, ao “*continuum* formal” concretista. Agora, me interessa discutir como essa leitura influenciou a maneira com que primeiro se traduziu Pound no Brasil.

1.2 SOB UMA MÁSCARA CONCRETA: AUGUSTO DE CAMPOS TRADUTOR DE EZRA POUND

A partir dessa última questão, retomo a figura de Augusto de Campos, dessa vez como tradutor de Ezra Pound. Antes, porém, um brevíssimo contexto se faz necessário: dado o espírito insurgente dos manifestos do movimento concreto, seu ideal vanguardista e a assumida preferência de seus poetas pelo Pound ideogramático de *Os Cantos*, é compreensível que Augusto tenha privilegiado o Pound da mitologia modernista. O momento exigia que assim o fosse e suas competentes traduções absorveram essa demanda como poucos seriam capazes de fazê-lo. Tudo isso num tempo em que o acesso à obra ainda em construção e a disponibilidade de fortuna crítica dedicada ao autor estadunidense eram muito mais restritas do que as condições atuais. Ainda assim, Haroldo, Augusto, Décio e cia. tornaram-se, indiscutivelmente, o paradigma da tradução como crítica no Brasil.

O que proponho discutir aqui diz respeito a um segundo momento crítico: trata-se de uma perspectiva atual que se dedica a pôr em pauta alguns aspectos do projeto tradutório daquela primeira recepção concretista com o objetivo de não apenas recuperar as discussões anteriores sobre uma prática da retradução, mas, sobretudo, esclarecer as motivações por trás da prática tradutória neste trabalho.

Nesse sentido, a tradução de Augusto de Campos para “And Thus in Nineveh” (Quadro 3) é bastante ilustrativa. Segundo Ruthven, o poema de Pound é “[u]ma reconstrução fantasiosa das exéquias concedidas aos poetas na antiga Nínive, onde ficava

Augusto reproduziu esse elemento formal muito bem em sua tradução, valendo-se do decassílabo heroico como correspondência. É o caso dos vv. 1 (admitindo-se uma anacruse na primeira sílaba), 12, 13, 14, 22 e 24. Também se valeu do decassílabo sáfico (vv. 4, 8), do provençal (v. 21) e de outros metros e ritmos tradicionais, a exemplo do alexandrino clássico (v. 17) e do romântico (vv. 2 e 16). Embora esses metros nem sempre tenham coincidido com os do original quanto à posição no verso, o mais importante é que Augusto se valeu desses efeitos de compensação para reproduzir o expediente formal do original sempre que a oportunidade lhe surgiu – uma prática louvável. Além disso, também manteve o rastro de um ritmo iâmbico nos momentos em que se distanciou do metro fantasma, conforme o original (vv. 11, 15, 20 e 23). Como se vê, trata-se de uma tradução formalmente bem-sucedida. Merece nota, porém, o fato de Augusto ter se valido de um verso a mais do que Pound, já que o belo v. 15 do original (“My wave-worn beauty with his wind of flowers”) corresponde aos vv. 15-16 da tradução (“Com seu laurel de flores / Minha beleza combalida pelas ondas”) – atitude até certo ponto compreensível, considerando-se a notória concisão do inglês em relação ao português, mas que tende a contrariar a prática tradutória mais associada aos concretistas, especialmente em edições bilíngues, embora esse não seja o caso da antologia contendo a tradução de Augusto.

Aspectos formais à parte, a linguagem deste poema é digna de atenção como um dos elementos mais importantes; talvez o mais importante, como veremos. Isso porque um leitor poderá ler o original sem se dar conta do metro fantasma que o dirige, mas de modo algum poderá ignorar sua linguagem marcada. “And Thus in Nineveh” foi publicado pela primeira vez em *Personae* (1909) e, mesmo à época, essa linguagem não passava despercebida, fosse como sendo artificial e excêntrica por uma parcela da crítica ou completamente datada pelos demais. Por isso, não é de surpreender a apreciação deste poema feita pelo poeta e filósofo Antonio Cicero num comentário em seu blog *Acontecimentos*, que mantém sempre atualizado com poemas e traduções várias, e que merece ser examinada com mais atenção por ser bastante ilustrativa. Numa postagem de março de 2007, intitulada “Ezra Pound transcrito por Augusto de Campos”, diz Cicero:

Um dos poemas mais bonitos que conheço é uma transcrição para o português, feita por Augusto de Campos, de um poema de Ezra Pound. A palavra “transcrição” não podia ser mais adequada, já que o poema em português é mais bonito do que no inglês original; ou, como dizia Borges, “el original es infiel a la traducción”. É que o inglês de Pound, neste poema – como em muitos outros – é excessivamente eduardiano, com uma pitada de Swinburne, isto é, com uma tendência ao vitoriano:

e isso o torna datado. Já o português de Augusto é perfeito. Mas deixo o leitor julgar por si: apresento, em primeiro lugar, a transcrição de Augusto, e, em seguida, o original de Pound. (CICERO, 2007, blog *Acontecimentos*).²⁹

Mas, ao concluir que o inglês de Pound é datado e, por isso, seu poema é inferior em beleza ao português perfeito da tradução, Cicero ignora duas questões. A primeira, é mais óbvia: “And Thus in Nineveh” é uma máscara poundiana. Já no primeiro verso, aspas dão voz ao poeta anônimo que se dirige a uma interlocutora, Raana, que será efetivamente nomeada na última estrofe. O título do poema nos dá um fiapo de contexto onde se passariam essas exéquias. Todo o restante da fruição reside na maneira como Pound ficcionaliza uma linguagem, como ele veste uma máscara inspirada nos monólogos dramáticos de Robert Browning, sua maior influência nesse quesito.

Existem diferenças, no entanto. Em outra ocasião (Delgado Filho, 2020), apresentei um reparo à maneira como Mario Faustino e Augusto de Campos haviam enxergado inicialmente a poética das *personæ*. Faustino esboçara a definição de que, “[p]ara fazer um poema-máscara, uma persona, o trabalho é tanto de crítico como de poeta; a persona, um ator, um ser vivo, um rôle, **fala, pelo poeta**, de coisas e pessoas que este considera relevantes” (FAUSTINO, 1993 [1983], p. 24, grifo meu). Na mesma linha, Augusto afirmara que “as máscaras de Pound correspondem [...] a pessoas reais de poetas que falam, em sua própria linguagem, **‘através de’ Pound**” (CAMPOS, A., 1993 [1983], p. 25, grifo meu). Ambos ignoram que é Pound quem fala “através de” “pessoas reais de poetas” “em sua própria linguagem”, e que fala, inclusive, através do poeta fictício de Nínive, o que nos dá uma medida do transbordamento de suas *personæ*. É o que também crê o professor e tradutor estadunidense Burton Raffel a respeito desse mesmo poema, quando afirma que Pound coloca “suas palavras na boca de um poeta assírio imaginário.” (RAFFEL, 1984, p. 24).³⁰ Não fosse assim, não haveria um avanço das máscaras poundianas em relação à forma do monólogo dramático browningsco, que por sua vez tomava os solilóquios de Shakespeare como base. Não haveria, portanto, motivos para que Pound fizesse questão de distinguir seus monólogos como máscaras, conforme nos esclarece Nagy:

²⁹ Disponível em: <<https://antoniocicero.blogspot.com/2007/03/ezra-pound-transcriado-por-augusto-de.html>>.

³⁰ “Putting his words in the mouth of an imaginary Assyrian poet.”

Com as “personae”, Pound criou um novo gênero literário que se distingue do monólogo browningsco não apenas por sua forma, mas em particular por sua função. Browning cria, assim como o dramaturgo, um personagem objetivo ou um incidente dramático independente de si mesmo e o coloca diante do leitor. Fosse a intenção de Pound semelhante, não teria chamado seus monólogos de “personae”, isto é, máscaras através das quais os atores falavam no teatro clássico. **As máscaras de Pound foram criadas em grande parte para expressar o que ele próprio tinha a dizer de maneira pessoal. [...]**

Na maioria de suas “personae”, ele usa, **em apoio a uma atitude pessoal**, incidentes reais na vida de certos poetas do passado, juntamente com citações reais da poesia deles. **As “personae” podem ser comparadas a um alto-falante que reforça a voz do próprio Pound.** (NAGY, 1960, 131-132, grifos meus).³¹

O que nos traz de volta à opinião de Cicero acerca da tradução de Augusto para “And Thus in Nineveh”. Nesse caso, creio que não traduzir aquilo que torna o original datado é que se prova a solução mais datada. Ou, ainda, nos termos de Meschonnic: devemos prezar pela “[a]plicação do princípio: traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado” (MESCHONNIC, 2010 [1999], p. 31). E aqui o aspecto marcado é sem dúvida “o inglês de Pound”, como apontou Cicero. O que nos leva à segunda questão por ele ignorada, essa mais complexa: a mitologia do Ezra Pound modernista no Brasil determinou a maneira com que este foi traduzido por Augusto. Retomo Mateus:

Nesse caso, o entendimento de Pound como modernista fez com que seu tradutor experimentasse com uma versão do poema em que não há referência às marcas dos usos mais antigos de linguagem escolhidos por Pound. O resultado final é um poema que, apesar de ser uma tradução brilhante que soa como um poema originalmente escrito em português, e que não reduz ou omite nada do que foi dito por Pound, acaba não reproduzindo aquela opção peculiar por um estilo antiquado (MATEUS, 2015, p. 43).³²

³¹ “With the ‘personae’ Pound created a new literary genre which distinguishes itself from the Browningsque monologue not only through its form but in particular through its function. Browning creates, as does the playwright, an objective character or a dramatic incident independent of himself and sets it before the reader. Had Pound’s intention been similar, he would not have called his monologues ‘personae’, i. e. masks through which the actors spoke in the antique theatre. The masks of Pound were largely created to voice what Pound himself had to say in a personal way. [...]

In most of his ‘personae’ he uses, in support of a personal attitude, real incidents in the lives of certain poets of the past together with actual quotations from their poetry. The ‘personae’ may be compared to a loud speaker that reinforces Pound’s own voice.”

³² “In this case, the understanding of Pound as a Modernist has made his translator to experiment with a version of the poem where there is no reference to the marks of older language usages chosen by Pound. The final result is a poem that though a brilliant translation that sounds like a poem originally written in Portuguese, does not reduce or omit anything said by Pound, it does not reproduce that particular option for an old-fashioned style”.

Essa opção peculiar, como já foi antecipado, é que se prova o elemento mais importante do poema, ou o marcado mais marcado, por assim dizer. Com isso, retomo a conclusão da seção anterior de maneira ainda mais evidente: o “*continuum* formal” concretista determinou não só um modelo de tradução para Ezra Pound, mas, também, um modelo de leitura, avesso a expedientes “neoclassicizantes”. Trata-se de um ponto que Mateus define como “sintomático”:

Para Cicero, “o poema é mais bonito em português” porque as marcas linguísticas de outra época, então ausentes, mas pretendidas por Pound, são rotuladas de eduardianas, swinburnianas e vitorianas de uma forma pejorativa: os adjetivos para o poema de Pound são sinônimos de poesia datada, enquanto a linguagem modernizada da tradução é “perfeita”. (MATEUS, 2015, p. 44).³³

A partir dessas discussões, é possível concluir que a mitologia do Ezra Pound modernista no Brasil não apenas determinou como ele foi traduzido, mas, sobretudo, como permanece sendo lido em grande parte até hoje.

1.3 RICHARD ALDINGTON E O ÚLTIMO DOS ROMÂNTICOS

No intuito de repensarmos a maneira como Pound foi primeiro traduzido e lido no Brasil, gostaria de examinar antes alguns trechos de um artigo do poeta imagista inglês Richard Aldington intitulado “A poesia de Ezra Pound” (“The Poetry of Ezra Pound”), publicado em maio de 1915 na revista *The Egoist*³⁴. Isso porque Aldington não poupa elogios nem reparos em sua crítica, e, nesse equilíbrio, temos um bom retrato dessa espécie de Ezra Pound que nunca se livrou do romantismo de todo. Note-se, porém, que a leitura de Aldington é exatamente o contrário daquela que os concretistas fariam, décadas depois. Para Aldington, é o modernismo flagrante de Pound que se prova incompatível com a sua obra anterior:

³³ “For Cicero, ‘the poem is more beautiful in Portuguese’ because the then absent linguistic marks of another age, intended by Pound, are labelled Edwardian, Swinburnian, and Victorian in a pejorative way: the adjectives for Pound’s poem are synonymous of outdated poetry, whereas the modernised language of the translation is ‘perfect’.”

³⁴ “The Poetry of Ezra Pound”. In: *The Egoist*, v. 2, n. 5, p. 71-72 (May 1, 1915). Disponível em: <<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:521317/PDF/>>.

É lamentável, mas tem de se admitir que, na medida em que o Sr. Pound tentava cultivar um senso de estilo, uma sensibilidade para as palavras, seu impulso parecia abandoná-lo. **O Sr. Pound era o último dos românticos**; quando tentou se tornar o primeiro dos realistas, feriu involuntariamente uma sensibilidade poética muito delicada.

Você não pode ser um realista escrevendo sobre Londres, pessoas comuns e fatos reais, como o Sr. Ford Madox Hueffer, ao mesmo tempo que você é **um romântico refinado do tipo do Sr. Yeats**. Os dois métodos de escrita são incompatíveis. Pode haver momentos em que o Sr. Yeats aborda o “Impressionismo” tão caro ao Sr. Hueffer; há momentos, como em “Heaven”, quando o Sr. Hueffer é **tão romanticamente gracioso quanto o Sr. Yeats no seu melhor**; mas a tentativa de unir os dois métodos foi desastrosa para o Sr. Pound. No instante em que ele começou a tentar fazer poesia a partir da vida real ao invés de **impulsos vagos e emoções românticas e livrescas**, sua poesia tornou-se árida, às vezes sustentada por uma expressão enérgica, um virtuosismo de linguagem, com mais frequência, porém, trivial e sem os encantos do som e do sentido. (ALDINGTON, 1915, p. 71, grifos meus).³⁵

Chama a atenção a maneira com que reitera um sentimento romântico em Pound. A meu ver, é certo quando o classifica de “o último dos românticos”, afinal, Pound está muito mais para esse último romântico do que para o primeiro modernista de fato. Um último romântico de expressão vitoriana, é bom que se diga, tão tardio que já em vias de alcançar uma nova expressão. Nesse sentido, é muito sugestiva a flexão do verbo no passado, aqui no pretérito imperfeito (“O Sr. Pound era o último dos românticos”), indicando que Pound já tinha deixado de ser o último dos românticos quando, segundo Aldington, fracassou ao tentar se tornar o primeiro realista.

Impressão semelhante é encontrada em Ruthven, em sua nota a “Portrait d’une Femme”, por exemplo, quando diz ser “uma tentativa de descrever uma mulher que perdeu sua individualidade e cuja personalidade consiste tão somente das ideias e atitudes que ela adquiriu como resultado de vinte anos de convivência com os intelectuais de

³⁵ “It is regrettable, but it must be admitted, that in proportion as Mr. Pound tried to cultivate a sense of style, a feeling for words, his impulse seemed to desert him. Mr. Pound was the last of the Romantics; when he tried to turn himself into the first of the Realists he unwittingly injured a very delicate poetic sensibility. You cannot be a Realist writing of London, of common people and actual occurrences, like Mr. Ford Madox Hueffer, at the same time that you are a refined Romantic of the type of Mr. Yeats. The two methods of writing are incompatible. There may be moments when Mr. Yeats approaches the “Impressionism” so dear to Mr. Hueffer; there are moments, as in “Heaven,” when Mr. Hueffer is as romantically beautiful as Mr. Yeats at his best: but the endeavour to unite the two methods has been disastrous to Mr. Pound. The moment he began to try to make poetry out of the realities of existence, instead of from vague impulses and romantic emotions and bookish enthusiasms, his poetry became arid, sometimes sustained by an energetic expression, a virtuosity of language, but more often trivial and lacking the beauties of both sound and sense.”

Londres.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 197).³⁶ O caráter aparentemente frustrado dessa tentativa seria já evidente para Alexander, ao afirmar que “‘Portrait d’une Femme’ é um ensaio sobre algo novo, mas a comparação com o ‘Retrato de uma senhora’ de Eliot deixa Pound em desvantagem.” (ALEXANDER, 1979, p. 62).³⁷ Sua justificava é de que o poema é “[m]uito bom; mas Pound está por demais interessado em raridades culturais, muito na linha do visitante de museu. E o caçador de relíquias não é salvo por sua ironia.” (ALEXANDER, 1979, p. 62).³⁸ Já a comparação com Eliot parece inevitável, e, nesse caso, também justa, levando em conta o quão inovador foi este jovem ao descrever as cores da paisagem urbana e seus personagens modernos, e cujo “A canção de amor de J. Alfred Prufrock” fora escrito ainda entre fevereiro de 1910 e julho ou agosto de 1911, até vir a ser publicado pela primeira vez, sob os estímulos de Pound à editora Harriet Monroe, na edição de junho de 1915 da *Poetry*.

A comparação entre ambos os poetas volta a aparecer em nota de Ruthven ao poema “N. Y.”, de Pound: “‘N. Y.’ é quase da mesma época dos ‘Prelúdios’ de Eliot, um fato que ilustra a inadequação de Pound na abordagem desse tema.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 186).³⁹ Aparentemente, nem mesmo Pound discordaria dessa, a exemplo de quando se põe a imaginar, em carta de novembro de 1912 a William Carlos Williams a respeito de *Ripostes* – que tinha sido publicado em outubro daquele ano e que continha “Portrait d’une Femme” e “N. Y.” –, o que o amigo possivelmente dirá sobre o seu próximo livro, que será “*moderno* – caham!, pois é, *moderno*.” (MOODY, 2007, p. 178).⁴⁰ Ali, deixava implícito que a conquista efetiva de sua modernidade ainda estava para acontecer, mesmo estando muito próxima. O grande detalhe aqui, e que por vezes passa despercebido, é o quanto esse processo foi longo e árduo (entre a publicação de *A Lume Spento* e *Lustra* vão-se bons oito anos!), e o quanto ele não se opera de todo, já que traços desse romantismo tardio permanecerão sempre à sombra de sua modernidade, muito pelo fato de serem traços de sua própria índole.

³⁶ “An attempt to describe a woman who has lost her individuality, and whose personality consists entirely of the ideas and attitudes she has acquired as a result of twenty years’ acquaintance with the London intelligentsia.”

³⁷ “‘Portrait d’une Femme’ is an essay in something new, but the comparison with Eliot’s ‘Portrait of a Lady’ is to Pound’s disadvantage.”

³⁸ “Very good; but Pound is too interested in the cultural rarities, too much the museum visitor. And the pothunter is not saved by his irony.”

³⁹ “N.Y. is roughly contemporary with Eliot’s ‘Preludes,’ a fact that illustrates the inadequacy of Pound’s approach to this subject.”

⁴⁰ “I wonder what you’ll say to my next book. which is *modern* – ehem!, yes, *modern*.”

Essa também fora a impressão de Aldington, ainda em seu artigo de 1915, que retomo uma última vez. O trecho é longo, mas ilustrativo:

O Sr. Pound é um poeta “livresco”, e apenas a hipocrisia própria do nosso tempo considera isso um crime. É uma **característica do programa romântico habitual**, e é inevitável que o mundo “**aprimorado**” e **exclusivo que o poeta romântico cria** seja composto, pelo menos em parte, de ideias, de ornamentação, de emoções derivadas de extensa leitura. Mas, de novo, **o Sr. Pound não é um romântico inveterado como Victor Hugo, Swinburne; como um novo autor**, ele está ocupado demais com estímulos passageiros para tratar de dominar completamente qualquer ramo do saber ou estudar um período com a devida atenção. [...]

Suas últimas contribuições à *Poetry* foram melhores do ponto de vista do artesanato do que qualquer coisa que ele publicou nos últimos dois anos; mas tudo era **meio ao modo de “pastiches”**.

O Sr. Pound tem um dom para escrever poemas de ocasião românticos e intensos; ele quer tanto fazer outros bons trabalhos que provavelmente o fará. As numerosas e óbvias fontes de nove décimos de sua obra serão para nós, em alguns anos, objeto de menos obsessão do que são agora. Pound fez uma desastrosa “Columbíada” na tentativa de descobrir a si mesmo – **seu verdadeiro dom é o poder de ficar absorto em outra personalidade por tempo suficiente para produzir, a partir desse estímulo, um ou vários poemas** – talvez ele prepare outra expedição e descubra o México e o Peru. (ALDINGTON, 1915, p. 71-72, grifos meus).⁴¹

Aqui, dois pontos me chamam atenção. O primeiro é a indicação de que Pound não era mesmo visto como um “romântico inveterado”, como Hugo e Swinburne, mas como “um novo autor”, e isso faz toda a diferença. Claro, Aldington se vale dessa classificação para desmerecer os poemas mais recentes de Pound, que, por desinteresse, incompetência ou ambos, seria incapaz de oferecer uma contribuição poética equiparável aos românticos de primeira ordem. Notar, também, o sentido pejorativo que ganha a ideia de “novo autor” – mais uma vez demonstrando como Aldington, por motivos exatamente

⁴¹ “Mr. Pound is a ‘bookish’ poet, and it is only the particular cant of our time which counts this as a crime. It is a feature of the regular Romantic programme, and it is inevitable that the ‘improved’ and selected world which the Romantic poet creates should be composed, at least in part, of ideas, of decoration, of emotions derived from extensive reading. But here again Mr. Pound is not the solid Romantic of the Victor Hugo, Swinburne type; he is too little interested in anything but the transient stimulus of a new author, to care to master completely any branch of learning or to study a period accurately. [...] His last contributions to ‘Poetry’ were better from the point of view of craftsmanship than anything he has published in the last couple of years; but they were rather in the nature of ‘Pastiches.’ Mr. Pound has a gift for writing occasional, romantic, intense lyrics; he wants so hard to do more good work that he probably will do so. The numerous and obvious sources of nine-tenths of his work will be less of an obsession to us in a few years than they are now. Mr. Pound has made one disastrous ‘Columbiad’ in an attempt to discover himself—his real gift being the power of becoming absorbed in another personality long enough to produce from this stimulus one or several lyrics—perhaps he will fit out another expedition and discover Mexico and Peru.”

opostos, se assemelhava em conservadorismo aos concretistas, notadamente Haroldo quando lançou mão do termo “neoclassicizante”. Ainda assim, fica evidente que Pound ocupava um espaço decisivo. Aliás, é justamente isso que faz de Pound a figura máxima do inventor: como poucos, ele representa o peso de duas gerações em disputa, tendo o mérito de ter carregado a sua adiante.

O que nos leva a outro ponto: a maneira, também algo pejorativa, com que Aldington se refere aos pastiches de Pound, procedimento esse tão típico do Alto Modernismo de língua inglesa. Sua menção à *Poetry* deixa claro que se tratava dos poemas que Pound tinha publicado em edições de abril e novembro de 1913, agosto de 1914 e março de 1915 daquela revista, e que, mais tarde, seriam recolhidos em *Lustra* (1916). Por fim, Aldington retoma seu elogio ao Pound que classificara como “o último dos românticos”, aquele cujo “verdadeiro dom é o poder de ficar absorto em outra personalidade”, numa clara referência à poética das máscaras que, como sabemos, deriva sobretudo de Browning, talvez o maior poeta do período vitoriano.

Como podemos ver, Aldington desenvolveu um artigo extremamente coerente com o conservadorismo de alguns de seus preceitos à época, e, o que é mais interessante, por oposição, creio ter reafirmado aquilo que mais importa em nossas discussões até aqui. Afinal, é possível concluir que seu apreço pela fatura do primeiro Pound o levou a relegar novos Pounds também a um segundo plano, de modo que poderíamos afirmar que ele possuía uma curiosa “aversão a uma guinada modernista” de Pound.

1.4 QUE FAZER DO QUE SE FEZ DE EZRA POUND

Até aqui, nossas discussões demonstraram que, num primeiro momento, Richard Aldington preteriu o Pound dos pastiches, enquanto os concretistas, num segundo momento, passaram a preterir o Pound de uma linguagem marcadamente datada. Agora, gostaria de examinar o artigo “Que fazer de Ezra Pound” (2003 [1987])⁴², de Affonso Romano de Sant’Anna, por este se colocar num terceiro momento dessa discussão. Sant’Anna se julga na “perspectiva da pós-vanguarda, não mais fascinado pelos efeitos formais que pareciam inovadores ontem” (SANT’ANNA, 2003 [1987], p. 16).

⁴² “Publicado originalmente no suplemento ‘Idéias’, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 31/01/1987, com o título ‘O discutível valor de um enigma’; com o título ‘O que fazer de Ezra Pound’, no Suplemento do *Jornal da Tarde*, São Paulo, 31/01/1987 e na revista *Plural*, de Octavio Paz.”

Seu artigo, de janeiro de 1987, vinha na esteira da tradução integral de *Os Cantos* via José Lino Grünwald, publicada no ano anterior pela Editora Nova Fronteira, ao que Sant’Anna defendia a necessidade de “um juízo de valor sobre essa obra, que não apenas os elogios ao volumoso esforço” de seu tradutor (SANT’ANNA, 2003 [1987], p. 7). Uma motivação louvável, não fossem as aparentes contradições que se seguiram.

A princípio, diz ele:

Não seria bom para a crítica, nem seria bom para a poesia (brasileira) que essa obra se instalasse como um monumento intocável em nossa praça literária. Não seria bom também que ficasse como um obelisco egípcio em Roma, cheio de hieróglifos reverenciados, exatamente porque ininteligível, tendo o seu valor estético devido unicamente ao seu potencial de enigma. É preciso parar de tratar esse texto como totem e tabu. É preciso confrontar a opinião das “autoridades” e, sobretudo, ouvir a própria opinião, assumindo todos os riscos. (SANT’ANNA, 2003 [1987], p. 7).

Nesse trecho, temos a primeira amostra de uma ânsia por clareza e inteligibilidade que irá ganhar mais força posteriormente. Sua rejeição à imagem do obelisco egípcio em Roma é bastante ilustrativa, já que se alinhará não só a uma resistência para com o choque entre diferentes tempos e culturas, mas, também, para com a própria poesia de Pound, cuja essência deriva desse mesmo embate. Apesar disso, Sant’Anna promete ali apresentar uma revisão crítica importante. Na sequência, diz ele:

E se aqui eu cometesse algum exagero nessa revisão, não poderia ser censurado pelos que se consideram poundianos. Primeiro, porque Pound incentivou os artistas a contestarem o estabelecido (e hoje Pound é *establishment*). E não se pode temer cometer erros, pois, como afirmou Eliot, Pound, que nunca teve medo de seus *insights*, parece ter exagerado a importância de alguns princípios e autores e injustamente depreciado outros. Portanto, criticar Pound é uma atitude mais poundiana que o simples louvor de seus áulicos. Neste caso, o antipoundiano conseguirá, num rasgo dialético, aclarar mais os estudos em torno desse autor com sua negação do que com a cega aclamação. (SANT’ANNA, 2003 [1987], p. 8).

De início, Sant’Anna busca qualificar o termo “poundiano” como algo pejorativo, indicando que tais especialistas seriam parciais e, portanto, determinados a censurá-lo. Mas Sant’Anna consegue tocar num ponto importante: àquela altura, em 1987, tanto as vanguardas quanto os autores que ajudaram a construí-las haviam sido em grande parte absorvidos; estavam mais próximos do que hoje definimos como “corriqueiro”,

“comum”, “carne-de-vaca”, mas nem por isso haviam se tornado menos relevantes. Pelo contrário, Pound passara a integrar o cânone da poesia ocidental e, sendo todo cânone fundado num catálogo de nomes e obras mais ou menos instável, Sant’Anna, localizado naquilo que chamou de pós-vanguarda, parecia dedicado a demover o nome de Pound dessa prateleira, conforme sugere o seu uso do termo *establishment*.

Na sequência, por um breve momento, Sant’Anna lança mão de um raciocínio certeiro: criticar Pound é uma atitude das mais poundianas. Seria brilhante, se Sant’Anna não incorresse numa clara contradição logo a seguir: ao se colocar na condição de *antipoundiano*, despreza o próprio raciocínio, afinal, se criticar Pound é uma atitude poundiana, ser antipoundiano, pela lógica, equivaleria a aclamá-lo cegamente. Pior: Sant’Anna não se dá conta de que, ao criticar Pound, ele mesmo age como um poundiano.

Eis, portanto, a atitude que adotamos nesta tese. Uma atitude poundiana, capaz de criticar inclusive Pound com o objetivo de *aclarar mais os estudos em torno desse autor*. Isso talvez fosse o suficiente para ignorar o resto do artigo de Sant’Anna, mas creio que uma boa parte de sua revisão dita antipoundiana ainda mereça atenção, especialmente diante da escalada de seus argumentos, chegando a conclusões como a seguinte:

O erro até agora no julgamento de Pound tem sido duplo: de um lado os seus adoradores escamoteiam ou justificam o fascista e o anti-semita, como se isso fosse um leve deslize; por outro lado, os seus inimigos não conseguem julgar sua obra porque querem-na ver somente através do dado ideológico-político. (SANT’ANNA, 2003 [1987], p. 9).

Trata-se de um argumento tacanho que, a princípio, não oferece condições para uma terceira via, isto é, julgar o mérito da obra do poeta sem com isso deixar de condenar sua aderência ao fascismo e os seus lamentáveis episódios antissemitas. Talvez porque essa terceira via seja a mais difícil e, em se tratando de uma figura tão influente e controversa quanto Pound, a mais necessária.

Desse modo, Sant’Anna ignora o fato de que esse é um tema do maior interesse para os poundianos justamente por sua complexidade. Mesmo em anos muito anteriores ao seu artigo, já é possível se deparar com publicações como *The trial of Ezra Pound*, de Julien Cornell (1966); a transcrição dos panfletos emitidos na Rádio Roma, recolhidos por Leonard W. Doob em *Ezra Pound Speaking: Radio Speeches of World War II* (1978); além de um título como *Ezra Pound: Politics, Economics and Writting*, de Peter Nicholls (1984), que se dedicava a um exame ampliado do assunto pouco mais de uma década após a morte do autor, em 1972.

O que Sant'Anna não pôde prever é que o assunto passaria a dominar uma série de outras publicações nas décadas seguintes, como *The Poetics of Fascism: Ezra Pound, T.S. Eliot, Paul de Man*, de Paul Morrison (1996); *Poetics of Loss in the Cantos of Ezra Pound: From Modernism to Fascism*, de Nick Selby (2005); *Fascist Directive: Ezra Pound and Italian Cultural Nationalism*, de Catharine E. Paul (2016); além de *Ezra Pound, Italy, and the Cantos*, de Massimo Bacigalupo (2020). Isso sem contar as biografias e os inúmeros artigos dedicados ao tema, reunidos ou não em outros títulos. Seria contraproducente, portanto, que tais pesquisadores admitissem concessões ao seu polêmico objeto de estudo.

O que nos traz a mais um desdobramento importante: a fim de reiterar sua conclusão anterior, Sant'Anna afirma que “[a] vida também é texto. Se há uma contradição entre o texto e a vida, ou o crítico está equivocado ou estamos diante de uma prodigiosa esquizofrenia criadora.” (SANT'ANNA, 2003 [1987], p. 9). Novamente ele despreza o próprio raciocínio, afinal, se a vida *também* é texto, isso implica assumir que a vida também pode se configurar como um texto *outro*, inclusive avesso a fins literários, de modo que vida e texto podem perfeitamente entrar em contradição⁴³. O ideal para nós, leitores, é que os argumentos de Sant'Anna não incorressem no mesmo.

Mas ele segue: “Maiakovsky não poderia ser um revolucionário em seus poemas e um burguês de idéias.” (SANT'ANNA, 2003 [1987], p. 9). Tudo isso para justificar sua crença de que “[a] dificuldade encontrada até hoje para se analisar Pound vem de um paradoxo, que a crítica não sabia resolver: de um lado, a biografia de um fascista conservador, e de outro, uma obra que é apresentada como altamente revolucionária.” (SANT'ANNA, 2003 [1987], p. 8). Sem dúvida Sant'Anna também questionaria o que fazer do paradoxal autor de *The Waste Land* (1922), T. S. Eliot, que em 1928 viria a se proclamar classicista na literatura, monarquista na política e anglo-católico na religião.

Mas Sant'Anna segue: “[d]e resto, como diz Octavio Paz estudando o ‘ocaso das vanguardas’ e iluminando essa discussão ideológica e formal, ‘o fascismo de Pound, mais do que um erro moral, foi um erro literário, uma confusão de gêneros.’” (SANT'ANNA, 2003 [1987], p. 9-10). Sant'Anna se refere ao ensaio “O ocaso da vanguarda”, recolhido por Paz em *Os filhos do barro* (1974). Ele não indica onde se encontra o trecho citado,

⁴³ Inclusive, sua menção a uma “prodigiosa esquizofrenia criadora” caberia sem qualquer demérito a Fernando Pessoa, cuja essência criativa repousa justo nessa zona cinzenta. O sujeito pessoano é aquele que se funda ao se ficcionalizar em obra, mas também em vida, a exemplo das tragicômicas intervenções do heterônimo Álvaro de Campos na vida amorosa do ortônimo, que, por sua vez, também é ficção.

mas se formos ao texto de Paz, verificamos que o trecho pertence a um paralelo entre o tema d'*Os Cantos* e o da *Comédia*, de Dante. Sobre isso, diz Paz:

O tema da *Comédia* é a volta ao Criador; o de “Os cantos” também é uma volta, mas para onde? No transcurso da viagem o poeta esqueceu o ponto de destino. A matéria de “Os cantos” é épica; a divisão tripartida é teológica. Teologia secularizada: política autoritária. O fascismo de Pound, antes de ser um erro moral, foi um erro literário, uma confusão de gêneros. (PAZ, 2013 [1974], p. 138).

O trecho mais curto, citado por Sant’Anna, não faz menção a outros gêneros, apenas sugere que o fascismo de Pound derivou sobretudo de sua literatura, e a forma confusa de *Os Cantos* seria prova disso. Já o trecho mais longo, citado acima, indica que os equívocos políticos de Pound contaminaram sua literatura, pois “[n]o transcurso da viagem o poeta esqueceu o ponto de destino.” (PAZ, 2013 [1974], p. 138). Com efeito, ao contrário da maneira simplista com que Sant’Anna relega o tema do fascismo para apontar uma imperícia técnica do poeta, Paz elabora o que seria a trajetória de uma queda: a volta de Pound ao inferno, na contramão do que fez Dante na *Comédia*.

A “confusão de gêneros” atribuída por Paz parece derivar sobretudo de um paralelo anterior, dessa vez entre Pound e Whitman. A maneira inteligente com que o poeta e ensaísta mexicano aproxima opostos e evidencia diferenças políticas e morais entre os autores em questão é talvez uma das melhores sínteses já feitas a respeito do que une e separa ambos. Por extensão, pode-se depreender algo da (des)organização adotada por Pound em seu poema. Diz ele:

Os diferentes episódios, figuras e textos que aparecem no poema são *exemplos* que o poeta propõe aos compatriotas. Todos eles apontam para um modelo universal ou, mais exatamente, imperial. Pound difere de Whitman nesse ponto. Um sonhou com uma sociedade nacional, embora grande como um mundo, que afinal realizaria a democracia; o outro, com uma nação universal, herdeira de todas as civilizações e impérios. Pound fala do mundo, mas sempre pensando em sua pátria, potência mundial. O nacionalismo de Whitman era um universalismo; o universalismo de Pound é um nacionalismo. Assim se explica o culto de Pound ao sistema político e moral de Confúcio: ele via no Império chinês um modelo para os Estados Unidos. Daí também sua admiração por Mussolini. A aparição de Justiniano nos últimos “Os cantos” também corresponde a essa visão imperial. (PAZ, 2013 [1974], p. 136).

Ao lermos o ensaio de Paz inteiro, jamais encontramos o mesmo tom demolidor tal como nos sugerem os trechos mutilados por Sant’Anna. De modo equilibrado, Paz se

dedica a apontar uma série de contradições em Pound, mas nunca abre mão de tecer elogios quando entende que o poeta estadunidense os merece. Num dado momento, afirma que “[o] grande período criador da vanguarda anglo-americana se inicia com a edição definitiva dos primeiros ‘Os cantos’ (1924), ‘A terra desolada’ (1922) e um pequeno, magnético e pouco conhecido livro de William Carlos Williams: *Kora in Hell: Improvisations* (1920).” (PAZ, 2013 [1974], p. 122). Um pouco mais a seguir, tece críticas ao fato de ninguém ter explorado o tema “das semelhanças entre a *collage* poética de Pound e Eliot e a estrutura ‘simultaneísta’ de ‘Zona’, ‘O músico de Saint-Merry’ e outros poemas de Apollinaire.” (PAZ, 2013 [1974], p. 122). Enquanto Sant’Anna aproveita essa deixa para, a partir dos argumentos de Paz, limitar-se a acusar Pound e Eliot de silenciarem a respeito da provável influência recebida de nomes como Cendrars, Apollinaire e Reverdy, o ensaísta mexicano não hesita em prevenir e qualificar ainda mais o seu ponto de vista: “[n]ão pretendo negar a originalidade dos poetas norte-americanos, mas afirmar que o movimento poético de língua inglesa só é plenamente inteligível dentro do contexto da poesia do Ocidente.” (PAZ, 2013 [1974], p. 122-123).

Eis a grande diferença entre ambos. Paz ensaia uma crítica não só pertinente como necessária. Assume o caminho mais difícil e, portanto, mais tortuoso: “[o]s exemplos que dei não se propõem a ilustrar uma ideia linear da história literária, mas sublinhar sua complexidade e seu caráter transnacional.” (PAZ, 2013 [1974], p. 123). Quando lança mão de uma provocação, é brilhante, como ao comentar o famoso ensaio de Eliot a respeito dos poetas metafísicos: “Eliot diz que ‘Jules Laforgue e Tristan Corbière em muitos de seus poemas estão mais próximos da ‘escola de Donne’ que qualquer poeta inglês moderno’. Talvez dissesse o mesmo de López Velarde, se pudesse lê-lo.” (PAZ, 2013 [1974], p. 123).

Aqui reside o grande achado do ensaio e a maior contribuição crítica de Paz: “[m]eu ponto de vista é parcial: de um poeta hispano-americano.” (PAZ, 2013 [1974], p. 124). Ao assumir tal limitação, Paz nos oferece mais do que o de costume: verificamos que o desequilíbrio pode ser utilizado a nosso favor para que o jogo de forças seja revisto. A vantagem da periferia é ser capaz de ler o que o centro ignora.

É sob essa perspectiva que Sant’Anna levanta pela primeira vez em seu texto uma crítica genuína, isto é, o problema da hipercentralidade da língua inglesa, porém sua crítica se perde ao se voltar mais uma vez para o ataque pessoal. Segundo ele:

[...] as mais notáveis opiniões sobre Pound foram emitidas de dentro da literatura de língua inglesa e no contexto de uma determinada geração, a sua. E há que se analisar isto.

Em geral, são opiniões que tomam a literatura de língua inglesa como centro da história da literatura ocidental. É nesse sentido que foi gerada essa frase de Eliot: “Pound é mais responsável pela revolução da poesia no século XX do que qualquer outra pessoa.”

A frase é altissonante, e falsa. Demonstra um etnocentrismo imperial britânico-americano lamentável. Esse entusiasmo fraterno de Eliot pelo amigo [...] não resiste à menor análise. Mas se o quisermos analisar, esta análise (indiretamente) já está feita por Octavio Paz em *Os filhos do barro*. (SANT’ANNA, 2003 [1987], p. 10).

Quando afirma que tais opiniões “tomam a literatura de língua inglesa como centro da história da literatura ocidental”, Sant’Anna é capcioso: parte de uma crítica válida, é verdade, mas ignora que precisamente Eliot e Pound são os anglófonos mais políglotas da poesia, e que nunca pararam de citar obras em outras línguas e descentralizar o inglês. Diferem completamente de um Harold Bloom, por exemplo. O mesmo vale para a citação da frase de Eliot. Altissonante, sem dúvida; se falsa, veremos mais adiante. Antes, examinemos como Sant’Anna situa a importância de Pound. Segundo ele:

Do ponto de vista histórico formal da poesia, Pound é infinitamente menos importante que o Mallarmé de *Un Coup des Dè[sic]*. [...] De resto, Walt Whitman, por exemplo, exerceu (e exerce) uma marca mais visível e é mais necessário à poesia do Ocidente que a poesia de Pound. Se quisermos localizar sua influência apenas nos Estados Unidos, veja-se a marca que deixou na *lost generation*, no princípio do século, e na recente *beat generation* em torno dos anos 50. (SANT’ANNA, 2003 [1987], p. 11)

Colocando nesses termos, Sant’Anna tem razão. É curioso notar, no entanto, como, ao enaltecer a importância de Whitman para o Ocidente, seu argumento remonte justamente à perspectiva da “literatura de língua inglesa como centro da história da literatura ocidental”, sem qualquer concessão. Com isso, perde a chance de mencionar outros *ocidentales* além dos Estados Unidos. Mesmo a literatura de língua francesa, via Mallarmé, não fica muito longe de uma apreciação idêntica. A sua afirmação de que Pound seria “infinitamente menos importante” do que Mallarmé soa tão altissonante quanto a pronunciada por Eliot. A diferença é que, inadvertidamente, Sant’Anna não só valida o “etnocentrismo imperial britânico-americano lamentável” que se propôs a criticar de início como ainda o estende ao francês. O Oriente, jamais citado, parece inconcebível.

A afirmação de Sant’Anna faz todo o sentido quando tomamos Whitman sobretudo a partir do verso livre enquanto forma, e Mallarmé a partir da materialidade do branco da página enquanto forma constituinte. Nesse quesito, eles devem ser classificados como inventores segundo os termos do *ABC* de Pound⁴⁴. Destaque-se, no entanto, *do ponto de vista histórico formal da poesia*, pois as conquistas de Whitman e Mallarmé vieram na esteira de uma modernidade que se encontrava já completamente distante das técnicas mnemônicas típicas da poesia oral e, por isso, decidida a romper com boa parte das técnicas de versificação típicas da poesia tradicional do período. Não é à toa que essas conquistas se dão justo no período do *fin de siècle*. Ambas são consequências da escrita num mundo hiperletrado. Ambas só foram possíveis num mundo sem memória.

Pound não legou nenhuma forma tão palpável quanto a dos poetas citados por Sant’Anna, mas não devemos ignorar a sua influência quanto ao método ideográfico, que, assim como o correlato objetivo de Eliot, influenciou uma série de outros autores, como veremos depois. São dois traços formais, só menos palpáveis do que o verso livre e a espacialização na página. Além disso, Pound fez uso de inúmeras formas como só ele. Retomou e desenvolveu uma série delas, em especial a do monólogo dramático. E se foi chamado de “o melhor artífice” por T. S. Eliot, não foi à toa, mas porque renovou os papéis de inventor e de mestre. Até porque um mestre pode vir a superar um inventor no uso de seus processos⁴⁵. Os vv. 6-7 dirigidos a Whitman em “Um trato” (“A Pact”) remetem justamente a isso: “Você rachou a lenha nova, / Agora é hora de esculpir.”⁴⁶.

Assim se pode tirar proveito da frase altissonante de Eliot, que tem lá sua verdade. Mais adiante, no 2º capítulo, retomarei suas considerações sobre como enxergava a influência de Pound a despeito dele supostamente não possuir discípulos imediatos. Lembremos também que Eliot ainda chamaria Pound de “o inventor da poesia chinesa para a nossa época”. Ao considerarmos o impacto da primeira recepção de *Cathay*, a frase faz, sim, muito sentido. Embora hoje passível de críticas, sobretudo quanto à acentuada exotização dessas traduções⁴⁷, Pound mereceria ao menos cumprimentos por fazer chegar à língua inglesa o seu relato de um certo Oriente. Acrescente-se o fato de que suas traduções são belíssimos poemas, e temos motivos suficientes para acatar o que diz Eliot.

⁴⁴ “Homens que descobriram um novo processo ou cuja obra nos dá o primeiro exemplo conhecido de um processo.” (POUND, 2013, p. 42).

⁴⁵ “Homens que combinaram um certo número de tais processos e que os usaram tão bem ou melhor que os inventores.” (POUND, 2013, p. 42).

⁴⁶ “It was you that broke the new wood, / Now is a time for carving.”

⁴⁷ Cf. Ming Xie (2014 [1999]).

Sant’Anna, porém, insistirá que a obra de Pound foi “julgada emotivamente por seus contemporâneos e dentro de uma concepção hegemônica da literatura de língua inglesa.” (SANT’ANNA, 2003, p. 16). Se o valor de uma hipótese se mede pela força dos nossos argumentos, a hipótese de Sant’Anna cai imediatamente por terra. Partindo daquelas que seriam as três funções da literatura segundo as poéticas clássicas – comover, ensinar e deleitar –, Sant’Anna resolve “indagar sinceramente: esta obra de Pound ensina, deleita ou nos comove?” (SANT’ANNA, 2003 [1987], p. 13). Tomando a própria experiência como exemplo, Sant’Anna de algum modo acredita oferecer uma avaliação impessoal e objetiva a respeito da obra:

Quanto a mim, por exemplo, manuseando-a há mais de 25 anos, ela não ensinou, não deleitou nem me deu maiores estímulos. De suas oitocentas e tantas páginas, talvez uma meia dúzia pudesse ser lida com maior interesse. Mas, convenhamos, é um saldo muito pequeno em relação à pretensão do autor. Parece uma resposta pessoal e subjetiva. Mas não o é. O próprio editor achava esses cantos obscuros e tediosos, embora tentasse justificá-los. (SANT’ANNA, 2003 [1987], p. 13).

Essa menção a respeito do que o editor achava do poema parece ser o suficiente para Sant’Anna qualificar a sua resposta como impessoal e objetiva, mas mesmo os entusiastas do poema não hesitavam em qualificá-lo como obscuro. Quanto a ser tedioso, voltaremos a esse ponto na próxima seção. Agora, preocupa o misto de ingenuidade e pretensão ao se colocar como a única baliza de leitura possível. Preocupa a sua expectativa de que a poesia tem o dever de ser didática e comovente. Deleitosa, esperamos que seja sempre, mas que ela também possa se reservar o direito de ser difícil e incômoda⁴⁸. Nesse trecho, portanto, temos uma segunda amostra de como Sant’Anna se revela conservador em seus anseios por clareza e inteligibilidade, impressão essa que ficará patente ao fim, ao reconsiderarmos seu suposto lugar numa pós-vanguarda.

Antes, examinemos suas considerações sobre “os versos propriamente nesta obra.” (SANT’ANNA, 2003 [1987], p. 14). Embora admita que “existam belos trechos” em *Os Cantos*, Sant’Anna conclui que “a obra sobrenada em frases de poesia nenhuma e de prosa banal.” (SANT’ANNA, 2003 [1987], p. 14). E apesar de não exibir um único trecho que valide tais argumentos, ele irá propor um desafio:

⁴⁸ Aliás, esse é um ponto central na apreciação que Guilherme Gontijo Flores faz do poeta romano Horácio ao traduzi-lo. A partir de uma belíssima resposta de entrevista dada pelo poeta britânico Geoffrey Hill (*The Paris Review* 154, Primavera de 2000), Flores conclui: “[c]om Horácio tenho aprendido a não querer um milímetro a menos do que somos. Difíceis. Fascinantes.” (FLORES, 2024, p. 27). Retomarei o paralelo com Horácio e a tradução de Flores mais adiante, no 2º capítulo.

Os versos, em geral, não seduzem pelo ritmo, não seduzem pela melopéia, não seduzem pela logopéia ou fanopéia. Basta submeter o texto à leitura tanto de pessoas habituadas à poesia quanto a quem pouco está habituado a tal leitura. (SANT'ANNA, 2003 [1987], p. 14).

Sant'Anna parece convicto de que *Os Cantos* não seriam capazes de seduzir nem o leitor habitual nem o leitor casual de poesia. A crença de que ele possa falar em nome de todos os leitores em potencial, habituais ou não, já me parece suficientemente problemática; também a hipótese de um leitor casual de poesia emitir uma opinião criteriosa a partir das categorias de análise por ele mencionadas, dedicando-se ao ritmo, às imagens e às ideias, respectivamente, não soa nada plausível. Do contrário, abandonaríamos logo os critérios objetivos e reduziríamos tudo a opiniões.

Num trecho anterior, ele já afirmava: “[a]qui, contudo, estamos comentando o poema e não a tradução. E advertimos que os juízos fornecidos sobre a obra se prendem não apenas ao texto traduzido, mas ao original.” (SANT'ANNA, 2003 [1987], p. 12). A premissa é ótima, mas não há sequer um trecho do texto original em todo o artigo de Sant'Anna que ampare tais juízos. Apesar disso, teremos a oportunidade de discutir um pouco da tradução de José Lino Grünewald e do original na seção a seguir.

Com isso, a partir do que inadvertidamente demonstrou Sant'Anna, podemos chegar à seguinte conclusão: a sua perspectiva se caracteriza não por um rompimento, mas por um ressentimento para com as vanguardas. Esteticamente, em nada é posterior. No tão citado *Os filhos do barro*, cujo oportuno subtítulo é “do romantismo à vanguarda”, Octavio Paz declara num ensaio anterior⁴⁹: “[a]o afirmar a primazia da inspiração, da paixão e da sensibilidade, o romantismo apagou as fronteiras entre a arte e a vida: o poema foi uma experiência vital, e a vida adquiriu a intensidade da poesia.” (PAZ, 2013 [1974], 69). Como vimos, ao defender que a vida também é texto, Sant'Anna diz coisa semelhante: “[s]e há uma contradição entre o texto e a vida, ou o crítico está equivocado ou estamos diante de uma prodigiosa esquizofrenia criadora.” (SANT'ANNA, 2003 [1987], p. 9). A diferença é que Sant'Anna faz o caminho inverso do ensaísta mexicano: da pós-vanguarda ao romantismo. Não mais fascinado pelos efeitos formais que um dia julgou inovadores, Sant'Anna passa a defender um retorno conservador à tradição.

⁴⁹ “Analogia e ironia”.

Criticamente, um ciclo agora se fecha diante de três perspectivas bem distintas: num primeiro momento, Richard Aldington preteriu o Pound dos pastiches; num segundo momento, os concretistas preteriram o Pound de uma linguagem marcadamente datada; por fim, Sant’Anna preteriu a radicalidade do Pound tipicamente vanguardista.

As traduções que discutiremos a seguir apontam um novo modelo a ser seguido.

1.5 RENOVANDO EZRA POUND: O REPARO DE GUILHERME GONTIJO FLORES E AS OFERENDAS DE DIRCEU VILLA

Numa publicação de setembro de 2011 no blog *Escamandro*⁵⁰, Guilherme Gontijo Flores apresentou uma tradução sua para o “Canto LXXXI”, de Ezra Pound, juntamente com uma breve, mas instigante crítica à tradução do trio concreto – Décio Pignatari, Augusto e Haroldo de Campos – e sobretudo à de José Lino Grünewald para o mesmo canto. Bem ao espírito da coluna *Poesia-Experiência*, capitaneada por Mário Faustino, que afirmava não escrever “nos papiros da eternidade e sim no barato papel de um jornal vivo” (FAUSTINO, 2003, p. 189), as críticas publicadas no *Escamandro* em geral não se prestavam a muitos floreios; eram despretensiosas e deliberadamente antiacadêmicas, embora sempre amparadas pela ampla bagagem literária e acadêmica de seus editores e colaboradores. Ao longo de quase onze anos, fizeram crítica via tradução da melhor qualidade até o blog encerrar suas atividades em abril de 2022.

É nesse contexto que Flores observa que a tradução parcial dos concretos, correspondente à memorável parte final do canto (“What thou lov’st well remains”), apesar de ser “uma bela tradução [...] deixa de lado um dos poucos momentos em que o nosso amado pound decide escrever em pentâmetros jâmbicos, aí ficamos com uma bela tradução em verso livre.” (FLORES, 2011). Em contrapartida, destaca que a tradução de Grünewald, no mais das vezes, “não é bela”, embora seja “louvável pelo ímpeto de ter traduzido todos os cantos” (FLORES, 2011). Mas, em seguida, vem a apreciação que mais nos importa: “o pior, talvez, seja o simples fato de que o grünewald achata aquela variedade de registros, tons e ritmos do velho pound – essa variedade é o pound.” (FLORES, 2011).

Para além do ciclo discutido anteriormente, composto por três perspectivas bem distintas (Aldington, poetas concretos e Sant’Anna), encontramos em Flores pela primeira

⁵⁰ “old ezra for schoolboys”. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2011/09/18/old-ezra-for-schoolboys/>>.

vez a síntese que buscamos defender nesta tese. A proposição dessa síntese, baseada não só na recriação da variedade de metros, mas também na variedade discursiva de Ezra Pound, será retomada posteriormente, no 2º capítulo.

Antes, é relevante observar o fato de que Flores, nascido em 1984, integra uma geração que não vivenciou os debates mais acalorados das vanguardas. Sant’Anna, por outro lado, vivenciou de perto tais debates, conforme ele mesmo ressaltou num ensaio anterior dedicado ao tema⁵¹: “[p]or ter participado dos movimentos de vanguarda nos anos 50 e 60, este ensaio não é algo apenas teórico. Aquele período foi, tanto estética quanto existencialmente, fértil para mim. O que faço hoje está impregnado desse aprendizado.” (SANT’ANNA, 2003 [1984], p. 29). Enquanto a experiência de Sant’Anna com as vanguardas ficaria marcada pelo ressentimento que não rompe inteiramente com o passado, verificamos que são as gerações posteriores à sua “pós-vanguarda” que rompem de fato com aquele período de maior agitação. Por força do distanciamento histórico, tais gerações tiveram à sua disposição um legado estético alheio ao fundo existencial anterior. Os embates entre diferentes grupos, sabemos, não deixaram de existir, mas o reconhecimento do legado concretista hoje é matéria pacificada, e o rompimento factual com o seu período utópico resultou na oportunidade de seguirmos renovando Ezra Pound sem com isso desmerecer as conquistas do passado. Nesse equilíbrio reside a maior radicalidade do nosso tempo.

Por volta de 1904, quando começou a escrever *Os Cantos*, Pound se questionava a respeito da forma mais adequada para o seu longo poema, embora já soubesse que precisaria de “alguma coisa bem maleável para englobar a matéria requerida.” (GRÜNEWALD, 2006, p. 20). Essa forma maleável se materializaria a partir da influência de Ford Madox Ford, que lhe apresenta os romances de Stendhal e Gustave Flaubert, além da influência que recebe de James Joyce, conforme aponta a crítica estadunidense Marjorie Perloff (1931-2024) no ensaio “Ezra Pound e a tradição da prosa em verso”, sem desprezar, ainda, a influência das “palavras em liberdade” [*parole in libertà*] do futurismo italiano, bastante em voga na Londres de 1913-1914. O resultado, portanto, seria “a junção de ‘verso’ e ‘prosa’ que encontramos nos *Cantos*.” (PERLOFF, 1986, p. 163).⁵²

⁵¹ “Aspectos psicossociais e antropológicos da vanguarda”. Publicado originalmente em *Literatura & sociedade: a tradição do novo*, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1984.

⁵² “[...] the assemblage of ‘verse’ and ‘prose’ that we find in the *Cantos*.”

O que nos traz novamente à questão do pentâmetro. Um verso muito citado do “Canto LXXXI” é o seguinte: “To break the pentameter, that was the first heave” [“Quebrar o pentâmetro, esse foi o primeiro esforço”]. Trata-se de um verso bem ilustrativo do que foi o espírito radical das vanguardas no início do século XX, e que, associado ao terceiro princípio do manifesto imagista de 1912⁵³, citado com frequência ainda maior, há de ter levado muitos leitores a pensarem que o Pound tipicamente vanguardista rejeitou por completo não só o uso do pentâmetro como de boa parte dos metros tradicionais, algo que não se verifica na prática. Essa leitura parte tanto de uma má compreensão do que venha a ser o chamado “verso livre” quanto de uma dificuldade legítima para compreender o que Pound possivelmente quis dizer com “a sequência da frase musical”. Como esse princípio se opõe a uma obediência ao metrônomo, somos levados a concluir que estamos diante de uma aparente oposição entre verso livre e verso regular. Isso, porém, não condiz com o versátil *verse maker* que Pound foi ao longo de toda a sua obra.

A resposta mais provável se encontra no que Pound chamou de “ritmo absoluto”: “[c]reio num ‘ritmo absoluto’, isto é, num ritmo que, em poesia, corresponde exatamente à emoção ou nuance de emoção a ser expressa.” (POUND, 1976, p. 16). Isso implica dizer que Pound prezava pelo domínio absoluto não só das técnicas de versificação tradicionais como das práticas modernas que lhe permitiam extrapolar os limites tradicionais, moldando, assim, cada emoção ao seu verso correspondente, ou seja, ao verso capaz de potencializar o que o poeta desejasse exprimir, fosse através de um verso regular ou não.

Antes disso, em relação ao ritmo e à rima, ele adverte: “[n]ão corte o seu ‘material’ em *iambos* isolados. No final de cada linha, não a interrompa bruscamente para retomar a linha seguinte com um sacolejo. Deixe que o início de cada verso capte o alçar da onda rítmica, salvo se desejar uma pausa definida e prolongada.” (POUND, 1976, p. 13).

O repúdio de Pound sempre foi com relação à monotonia rítmica que associou ao metrônomo, e não ao pentâmetro em si, que não só pode como deve se valer de inversões trocaicas e de espondeus para combater essa monotonia. Prova disso se encontra numa correspondência de abril de 1916 em resposta à jovem poeta inglesa Iris Barry (1895-1969), que lhe pedira uma leitura crítica: “[e]m algumas partes ‘regulares’, você cai demais no ‘papá papá papá papá pa’, do velho pentâmetro. Pentâmetro O.K. se for

⁵³ “Com referência ao ritmo: compor seguindo a sequência da frase musical e não obedecendo a um metrônomo.” (POUND, 1976, p. 9).

interessante, mas um monte de versos sem variedade alguma não servem” (POUND, 1971 [1950], p. 77).⁵⁴ Ou seja, valia, sim, usar o pentâmetro; ficar refém dele é que não.

O mesmo pode ser dito de outros metros, incluindo os antigos. Segundo Pound, “[m]uita confusão provém da incapacidade de distinguir acentuação tônica de duração. Certos professores não foram capazes de compreender a ‘regularidade’ do hexâmetro clássico.” (POUND, 2013 [1970], p. 157). Aqui, pode-se depreender que Pound se refere ao fato da fórmula do hexâmetro dactílico se valer amplamente de substituições, cujo efeito prático imediato é o de combater justamente a monotonia⁵⁵.

O que importa para nós é que Pound sabia bem que “[n]enhuma dessas nugas professorais tem nada a ver com a questão. Homero não perguntava qual das 64 fórmulas permitidas deveria usar no seu próximo verso.” (POUND, 2013 [1970], p. 158). Em outras palavras, a figura a que chamamos Homero sabia como ninguém *compor seguindo a sequência da frase musical*. Com hexâmetros.

Ao tecer “algumas considerações sobre o verso livre” e, em especial, ao referido verso de Pound (“To break the pentameter [...]”), a professora Andrea Martins Lameirão Mateus é certa ao afirmar que “a quebra com o pentâmetro estava longe de sugerir um mero desejo de liberdade: eles [Pound e Eliot] buscavam uma *forma nova* que pudesse abarcar uma *nova percepção*.” (MATEUS, 2014, p. 17).

Isso pode ser comprovado através de outra correspondência, dessa vez de agosto de 1934, quando um Pound já maduro, aos quarenta e nove anos incompletos, aconselha a jovem poeta estadunidense Mary Barnard (1909-2001): “[e]u *ainda* acho que o melhor *mecanismo* para quebrar a rigidez e a pompa literária é um metro diferente, o maldito iambo magnetiza certas sequências verbais” (POUND, 1971 [1950], p. 260, grifos do autor).⁵⁶ Trata-se, portanto, daquilo que Eliot diria a respeito de Pound ser um mestre da forma poética, dono de um ouvido excelente para versos: “[u]m homem que cria novos ritmos é um homem que amplia e refina nossa sensibilidade” (ELIOT, 2011, p. 168).⁵⁷

⁵⁴ “In some of the ‘regular’ stuff, you fall too flatly into the ‘whakty whakty whakty whakty whak,’ of the old pentameter. Pentameter O.K. if it is interesting, but a lot of lines with no variety won’t do.”

⁵⁵ Inclusive, essa é uma crítica comum à aclimação do hexâmetro homérico feita por Carlos Alberto Nunes, já que suas traduções de Homero não se propõem a variar nem os acentos nem o número de sílabas. Projeto diverso pode ser encontrado na recente tradução das *Metamorfoses* (2024), de Ovídio, por Rodrigo Tadeu Gonçalves. Ali, o caráter performático antigo é levado em conta a fim de aclimatar sobretudo a maleabilidade do “hexâmetro clássico”, contrapondo a rigidez formal do projeto de Nunes.

⁵⁶ “I *still* think the best *mechanism* for breaking up the stiffness and literary idiom is a different metre, the god damn iambic magnetizes certain verbal sequences.”

⁵⁷ “A man who devises new rhythms is a man who extends and refines our sensibility”.

Assim, verificamos que a relação de Pound com o pentâmetro se prova complexa, mas de modo algum desprezível. O que nos traz de volta ao “Canto LXXXI”. Nele, encontramos um exemplo brilhante daquela “junção de ‘verso’ e ‘prosa’” que caracteriza *Os Cantos*. Após uma primeira parte em que predomina o verso livre atravessado por registros marcadamente coloquiais, eis que nos deparamos com uma sequência intitulada “libretto”, com uma linguagem marcadamente arcaizante. É nessa segunda parte que encontramos um momento-chave, já antecipado por Guilherme Gontijo Flores, em que Ezra Pound se dedica a escrever em pentâmetros iâmbicos.

Marjorie Perloff esclarece o procedimento a partir de um ensaio da poeta estadunidense Eunice Tietjens (1884-1944) publicado na revista *The Little Review* de novembro de 1914⁵⁸. Bastante conservador, o ensaio se intitulava “The Spiritual Dangers of Writing Vers Libre” [“Os perigos espirituais de escrever *vers libre*”] e citava Pound como “o mais perfeito exemplo’ da corrupção de uma forma”, em referência aos seus poemas recém-publicados no primeiro número da revista vorticista *Blast*, em 1914 (PERLOFF, 1986, p. 167).⁵⁹ Por outro lado, a obra anterior de Pound, diz Tietjens, “era uma poesia de corte limpo e sensível, algumas delas muito bonitas” (PERLOFF, 1986, p. 167).⁶⁰ Note-se que Tietjens é apenas um ano mais velha do que Pound, o que em parte explica o seu argumento tradicionalista, ainda atrelado a valores do século XIX, mas, também, nos dá uma boa medida do quanto o vanguardismo da geração de Pound desafiou as convenções de seu tempo. Ela, então, cita um poema do *Personae* de 1909 (não recolhido na antologia de 1926, portanto), chamado “Piccadilly”, que reproduzo em minha tradução a seguir.

PICCADILLY

Beautiful, tragical faces,
Ye that were whole, and are so sunken;
And, O ye vile, ye that might have been loved,
That are so sodden and drunken,
Who hath forgotten you?

O wistful, fragile faces, few out of many!

The gross, the coarse, the brazen,

PICCADILLY

Belos rostos trágicos,
Vós que éreis plenos e estais afundados;
E ó vis, que poderíeis ter provado do amor,
Tão ensopados e embriagados,
Quem vos esqueceu?

Ó tristes rostos frágeis, raros dentre tantos!

Os grossos, os broncos, os descarados,

⁵⁸ Perloff se equivoca apenas ao informar que o ensaio saiu publicado na edição de março da *Little Review*, mas a *Blast* só viria a público em julho daquele ano, embora date de junho; a publicação, no entanto, atrasou. TIETJENS, Eunice. “The Spiritual Dangers of Writing Vers Libre”. In: *The Little Review* (Nov. 1914), p. 25-29. Disponível em: <<https://modjourn.org/issue/bdr509839/>>.

⁵⁹ “[...] Pound is cited as ‘the most perfect example’ of the corruption of a form [...]”

⁶⁰ “Pound’s earlier work, says Tietjens, ‘was clean-cut, sensitive poetry, some of it very beautiful.’”

God knows I cannot pity them, perhaps, as I should do; But oh, ye delicate, wistful faces, Who hath forgotten you?	Não sinto uma devida pena deles, ó meu Deus; Porém, oh, delicados rostos tristes, Quem vos esqueceu?	10
--	--	----

É muito simbólico que Pound tenha optado por não incluí-lo em *Personæ* (1926). Um outro estudo poderia inclusive se beneficiar desse gancho: a partir dos poemas que não entraram na antologia particular do poeta, observar quais estéticas ele rejeitou de sua diacronia. Qual terá sido a sua “nota de corte”. Aqui, fica claro que o caráter marcado da linguagem não atende a um espírito paradoxalmente inovador; ela é simplesmente datada. Tietjens, então, contrasta “Piccadilly” a “Salutation the Third”, que começa assim na minha tradução:

SALUTATION THE THIRD

Let us deride the smugness of “The Times”:
GUFFAW!
So much for the gagged reviewers,
It will pay them when the worms are wriggling in their [vitals;
These are they who objected to newness,
Here are their tomb-stones.
They supported the gag and the ring:
A little BLACK BOX contains them.
So shall you be also,
You slut-bellied obstructionist,
You sworn foe to free speech and good letters,
You fungus, you continuous gangrene.

SAUDAÇÃO TERCEIRA

Vamos zombar da soberba do *Times*:
HAHAHA!
E os seus críticos amordaçados,
Eles serão recompensados quando os vermes os [roerem;
Eis os que se opuseram à novidade, 5
Aqui estão suas lápides.
Apoiaram a mordaca e a argola:
Uma pequena CAIXA PRETA os contém.
Assim há de ser você,
Seu obstrucionista escroto, 10
Inimigo da livre expressão e das letras,
Seu fungo, gangrena sem fim.

Além do “corte sujo” do verso livre e de uma linguagem marcadamente coloquial, o que mais se sobressai é uma ética virulenta contra “os que se opuseram à novidade”. Trata-se de uma sensibilidade em tudo oposta à de “Piccadilly”. Logo, não é de se estranhar que Tietjens tenha classificado “Salutation the Third” como uma “flagrante degeneração espiritual e cerebral”, ainda que a forma do verso livre pudesse ser “um veículo maravilhoso [...] nas mãos de um gênio”, ou seja, nas mãos de “poetas equilibrados o suficiente para ponderar esses perigos” (PERLOFF, 1986, p. 265).⁶¹

Perloff, porém, destaca como Tietjens prefere “Piccadilly” por ter se ofendido com a linguagem “crua” e vulgar de “Salutation...”:

⁶¹ “‘So flagrant a spiritual and cerebral degeneration,’ declares Tietjens, cannot be blamed on *vers libre* as such: ‘Fortunately . . . we are not all Ezra Pounds and there are still poets balanced enough to appreciate these dangers and to make of free verse the wonderful vehicle it can be in the hands of a genius’”.

A linguagem poética, ela sugere, deve ser “elevada”, distante da fala comum. Se o poeta deve se referir, digamos, aos bêbados que perambulam em Piccadilly, a distância estética deve ser mantida, uma distância que permita que “Vós que éreis plenos e estais afundados” sejam considerados “trágicos”. Mas “Salutation the Third” recusa-se a distinguir entre linguagem “poética” e “comum”: o “eu” que fala, desafiando as formalidades, deseja que vermes e gangrena recaiam sobre o “bando de críticos do *Times*” que crescem como “fungo”. (PERLOFF, 1986, p. 168).⁶²

Em seguida, Perloff afirma que uma comparação entre os dois poemas há de ser instrutiva já que “o ‘verso livre’ de ‘Piccadilly’ não é, de fato, livre” (PERLOFF, 1986, p. 168).⁶³ É quando destaca o paralelismo sintático que as duas estrofes compartilham, bem como as repetições frasais e o refrão, separados apenas pela “pedra angular” do v. 6 (“O wistful, fragile faces, few out of many!”), cujas aliterações em *f* apontam de volta para o “forgotten” do refrão. Na tradução, isso corresponde em parte às aliterações em *t* e *r* (“Ó tristes rostos frágeis, raros dentre tantos!”). Sua observação certa deriva da de T. S. Eliot, que no ensaio “Reflexões sobre o *vers libre*” (“Reflections on Vers Libre”), de 1917, antecipara que “o fantasma de algum metro elementar deve estar à espreita por trás da tapeçaria até mesmo no verso ‘mais livre’” (PERLOFF, 1986, p. 168).⁶⁴

Perloff, então, admite que o v. 9 de “Piccadilly” é o metro fantasma do poema ou, em suas próprias palavras, o verso que fornece “a norma do pentâmetro” (PERLOFF, 1986, p. 168).⁶⁵ Quanto à escansão, é possível assinalar esse verso da seguinte maneira: separador de pés (|); sílaba com acento primário (/); sílaba com acento secundário (\); sílaba átona (-); pausa (||). Como resultado, “But oh, ye delicate, wistful faces,” pode ser escandido assim: - / | || - / | - \ | || / - / | - ||. Ou seja, numa sequência de cinco pés métricos, sendo os três primeiros de ritmo iâmbico e os dois últimos, trocaicos. Curiosamente, a escansão condiz com as recomendações epistolares de Pound que destacamos acima: “Pentâmetro O.K. se for interessante”. Na tradução, isso corresponde ao decassílabo em ritmo de martelo agalopado: “Porém, oh, delicados rostos tristes,” que é escandido assim:

⁶² “Poetic language, she implies, should be ‘elevated,’ removed from ordinary speech. If the poet must refer to, say, the drunks that hang around Piccadilly, aesthetic distance should be maintained, a distance that allows the ‘Ye that were whole, and are so sunken’ to be regarded as ‘tragical.’ But ‘Salutation the Third’ refuses to distinguish between ‘poetic’ and ‘ordinary’ language: the ‘I’ who speaks, defying the formalities, wishes worms and gangrene to descend upon the ‘fungus’ growth of ‘gagging reviewers from ‘The Times.’”

⁶³ “Here a comparison between the two poems is instructive. For the ‘free verse’ of ‘Piccadilly’ is not, in fact, free at all”.

⁶⁴ “[...] the ghost of some simple metre should lurk behind the arras in even the ‘freest’ verse”.

⁶⁵ “‘Piccadilly’ is a model free-verse poem, its ninth line (a variant of the refrain) providing the pentameter norm.”

- \ || / || - - / | - / | - / | [-] ||. Oportunamente, sendo o martelo agalopado uma variante de decassílabo heroico, a tradução também incorpora a variedade almejada por Pound.

Em contraste, diz Perloff, “o ritmo de ‘Salutation the Third’ tem uma qualidade ‘áspera’ intrigante: parece não haver nenhum ‘fantasma de um metro elementar [...] espreita[ndo] por trás da tapeçaria” (PERLOFF, 1986, p. 169).⁶⁶ A conclusão a que chega a ensaísta estadunidense arremata também a nossa discussão inicial. Segundo Perloff:

Na época dos *Cantos*, descobrimos que as cadências estróficas harmoniosas de “Piccadilly”, cadências características do *vers libre* francófilo da década de 1910 na Inglaterra, tendem a ser reservadas aos clímax ou “momentos mágicos” no poema – o estilo “alto” medievalizante de “Compleynt, compleynt I hearde upon a day” (“Canto XXX”), o Canto da Usura (“XLV”) e “Pull down thy vanity” (“LXXXI”), ou a apóstrofes líricas como a invocação à Deusa em “XC”. (PERLOFF, 1986, p. 169).⁶⁷

No que diz respeito aos “momentos mágicos”, Perloff alude a uma carta de 11 de abril de 1927 em que Pound oferece um esboço do “esquema básico” d’*Os Cantos* a seu pai, Homer. A partir de figuras musicais como tema, resposta e contratema em uma fuga, Pound indica que “[o] ‘momento mágico’ ou momento da metamorfose” é uma “irrupção do cotidiano para o ‘mundo divino ou permanente’. Deuses, etc.” (PERLOFF, 1986, p. 265).⁶⁸ A grande sacada de Perloff, no entanto, é se valer desse esboço teórico para explicar a prática poética de Pound, constatando de maneira perspicaz que “[a] ‘irrupção do cotidiano para o ‘divino’” geralmente ocorre tanto rítmica quanto semanticamente.” (PERLOFF, 1986, p. 265).⁶⁹ É o que observaremos a seguir.

Examinemos, então, as três traduções já mencionadas para a parte final do “Canto LXXXI”, de Pound, começando pela de Augusto & Haroldo de Campos & Décio Pignatari (Quadro 4).

Quadro 4 – Ezra Pound traduzido por Augusto & Haroldo de Campos & Décio Pignatari

Ezra Pound	Trad. AC & HC & DP (1983)
------------	---------------------------

⁶⁶ “By contrast, the rhythm of ‘Salutation the Third’ has a puzzlingly ‘rough’ quality: there seems to be no ‘ghost of a simple metre . . . lurk[ing] behind the arras’ of such lines”.

⁶⁷ “By the time of the *Cantos*, we find that the harmonious strophic cadences of ‘Piccadilly,’ cadences characteristic of the Francophile *vers libre* of the 1910s in England, tend to be reserved for the set pieces or ‘magic moments’ in the poem,—the medievalizing ‘high’ style of ‘Compleynt, compleynt I hearde upon a day’ (Canto XXX), the Usura Canto (XLV), and ‘Pull down thy vanity’ (LXXXI), or for such lyric apostrophes as the invocation to the Goddess in XC”.

⁶⁸ “The ‘magic moment’ or moment of metamorphosis, bust thru from quotidien into ‘divine or permanent world.’ Gods, etc.”

⁶⁹ “The ‘bust thru from quotidien into ‘divine’” generally occurs rhythmically as well as semantically.”

What thou lovest well remains, the rest is dross 135	O que amas de verdade permanece, o resto é escória. 135
What thou lov'st well shall not be reft from thee What thou lov'st well is thy true heritage Whose world, or mine or theirs or is it of none?	O que amas de verdade não te será arrancado O que amas de verdade é tua herança verdadeira Mundo de quem, meu ou deles ou não é de ninguém?
First came the seen, then thus the palpable 140 Elysium, though it were in the halls of hell, What thou lovest well is thy true heritage What thou lov'st well shall not be reft from thee	Veio o visível primeiro, depois o palpável 140 Elísio, ainda que fosse nas câmaras do inferno, O que amas de verdade é tua herança verdadeira O que amas de verdade não te será arrancado
The ant's a centaur in his dragon world. Pull down thy vanity, it is not man 145 Made courage, or made order, or made grace, Pull down thy vanity, I say pull down. Learn of the green world what can be thy place In scaled invention or true artistry, Pull down thy vanity, 150 Paquin pull down! The green casque has outdone your elegance.	A formiga é um centauro em seu mundo de dragões. Abaixo tua vaidade, nem coragem 145 Nem ordem, nem graça são obras do homem, Abaixo tua vaidade, eu digo abaixo. Aprende com o mundo verde o teu lugar Na escala da invenção ou arte verdadeira, Abaixo tua vaidade, 150 Paquim, abaixo! O elmo verde superou tua elegância.
"Master thyself, then others shall thee beare" Pull down thy vanity Thou art a beaten dog beneath the hail, 155 A swollen magpie in a fitful sun, Half black half white Nor knowst'ou wing from tail Pull down thy vanity How mean thy hates 160 Fostered in falsity, Pull down thy vanity, Rathe to destroy, niggard in charity, Pull down thy vanity, I say pull down. 165	"Domina-te e os outros te suportarão" Abaixo tua vaidade Tu és um cão surrado e largado ao granizo, 155 Uma pega inchada sob um sol instável, Metade branca, metade negra E confundes a asa com a cauda Abaixo tua vaidade Que mesquinhos os teus ódios 160 Nutridos na mentira, Abaixo tua vaidade Ávido em destruir, avaro em caridade, Abaixo tua vaidade, Eu digo abaixo. 165
But to have done instead of not doing this is not vanity To have, with decency, knocked That a Blunt should open To have gathered from the air a live tradition 170 or from a fine old eye the unconquered flame This is not vanity. Here error is all in the not done, all in the diffidence that faltered . . .	Mas ter feito em lugar de não fazer isto não é vaidade Ter, com decência, batido Para que um Blunt abra-se Ter colhido no ar a tradição mais viva 170 ou num belo olho antigo a flama inconquistada Isto não é vaidade. Aqui o erro todo consiste em não ter feito. Todo: na timidez que vacilou.

Fonte: Delgado Filho, 2024.

A partir do Quadro 4, nota-se que Pound inicia o trecho utilizando um pentâmetro iâmbico partido em dois versos (vv. 134-135); pentâmetro esse que será recorrente ao longo de todo o trecho. A linguagem de caráter marcado obedece ao referido estilo “alto” medievalizante a partir de uma “cadência estrófica harmoniosa” impulsionada inicialmente pela anáfora “What thou lovest well [...]” e, mais adiante, a partir do v. 145,

pela recorrência do refrão “Pull down thy vanity”. Estamos diante de um “momento mágico”, tanto rítmica quanto semanticamente.

A tradução do trio concretista se inicia com um decassílabo heroico perfeitamente iâmbico seguido por um verso de quatro sílabas, também iâmbico. Tecnicamente, eles traduziram o pentâmetro por um verso de quatorze sílabas. O mesmo vale para os vv. 137, 142 e 143. O refrão do v. 145 pode ser lido como um decassílabo, desde que se imponha uma elisão vocálica interna sobre “tua” para fins de manutenção do contrato métrico (“Abaixo tua vaidade, nem coragem”). Os vv. 148-149 respondem ao pentâmetro dos originais com um dodecassílabo (“Aprende com o mundo verde o teu lugar”) seguido por um alexandrino (“Na escala da invenção ou arte verdadeira,”), ambos iâmbicos. O mesmo vale para os vv. 152, 153 (dodecassílabos) e os vv. 163, 170, 171 (alexandrinos).

De modo geral, Augusto, Haroldo & Décio adotam versos mais longos, provavelmente em razão da natureza monossilábica aguda do inglês. Prova disso é o decassílabo do v. 158 (“E confundes a asa com a cauda”), que corresponde não a um pentâmetro, mas a um trímetro iâmbico (“Nor knowst’ou wing from tail”). Exceção à bela solução encontrada para os vv. 166-167: um decassílabo seguido de hexassílabo, que aqui funciona como um “heroico quebrado”, conforme o original (“Mas ter feito em lugar de não fazer / isto não é vaidade”). Assim, embora não seja inteiramente consistente do ponto de vista métrico, a tradução de Augusto, Haroldo & Décio mantém um nível de correspondência expressivo, sobretudo a partir da manutenção de um ritmo iâmbico.

Já em relação aos aspectos semânticos, a tradução peca no que diz respeito ao estilo “alto” medievalizante. Mais uma vez, o que vemos é uma tradução cuja linguagem soa “perfeita”; é moderna de uma maneira que o original jamais se propôs a ser. Por esse motivo, cabe-lhe a mesma constatação que a professora Andrea Martins Lameirão Mateus dirigiu à tradução de “And Thus in Nineveh” feita por de Augusto: “[o] resultado final é um poema que, apesar de ser uma tradução brilhante que soa como um poema originalmente escrito em português, e que não reduz ou omite nada do que foi dito por Pound, acaba não reproduzindo aquela opção peculiar por um estilo antiquado” (MATEUS, 2015, p. 43).⁷⁰ Como resultado, podemos afirmar que na tradução de Augusto, Haroldo & Décio a “irrupção do cotidiano para o ‘divino’” ocorre rítmica, mas não semanticamente.

⁷⁰ The final result is a poem that though a brilliant translation that sounds like a poem originally written in Portuguese, does not reduce or omit anything said by Pound, it does not reproduce that particular option for an old-fashioned style”.

A seguir, examinemos a tradução de José Lino Grünewald para o trecho em questão (Quadro 5).

Quadro 5 – Ezra Pound traduzido por José Lino Grünewald

Ezra Pound	Trad. José Lino Grünewald (1986)
What thou lovest well remains, the rest is dross 135	Aquilo que amas muito sempre fica, o resto é ralé 135
What thou lov'st well shall not be reft from thee What thou lov'st well is thy true heritage Whose world, or mine or theirs or is it of none?	Aquilo que amas muito não será tirado de ti Aquilo que amas muito é tua vera herança Cujo mundo, ou meu ou deles ou será de ninguém?
First came the seen, then thus the palpable 140 Elysium, though it were in the halls of hell, What thou lovest well is thy true heritage What thou lov'st well shall not be reft from thee	Primeiro veio o visível, depois o palpável 140 Elysium, mesmo que fosse nos saguões do inferno, Aquilo que amas muito é tua vera herança Aquilo que amas muito não será tirado de ti
The ant's a centaur in his dragon world. Pull down thy vanity, it is not man 145 Made courage, or made order, or made grace, Pull down thy vanity, I say pull down. Learn of the green world what can be thy place In scaled invention or true artistry, Pull down thy vanity, 150	A formiga é um centauro em seu mundo de dragões. Põe abaixo tua vaidade, não foi o homem 145 Que fez coragem, que fez ordem, ou fez graça, Põe abaixo tua vaidade, digo põe abaixo. Aprende o teu lugar com o verde universo No ciclo da invenção ou arte autêntica Põe abaixo tua vaidade, 150
Paquin pull down! The green casque has outdone your elegance.	Paquin põe abaixo! O elmo verde excedeu tua elegância.
"Master thyself, then others shall thee beare" Pull down thy vanity Thou art a beaten dog beneath the hail, 155 A swollen magpie in a fitful sun, Half black half white Nor knowst'ou wing from tail Pull down thy vanity How mean thy hates 160	"Governa-te que assim as pessoas te assumem" Põe abaixo tua vaidade Tu és um cão exausto embaixo do granizo, 155 A pega inflada sob um sol incerto, Metade preta metade branca Nem diferes asa de cauda Põe abaixo tua vaidade Quão míseros teus ódios 160
Fostered in falsity, Pull down thy vanity, Rathe to destroy, niggard in charity, Pull down thy vanity, I say pull down. 165	Criados na falsidade, Põe abaixo tua vaidade, Precoce em destruir, mesquinho em caridade, Põe abaixo tua vaidade Digo põe abaixo. 165
But to have done instead of not doing this is not vanity To have, with decency, knocked That a Blunt should open To have gathered from the air a live tradition 170 or from a fine old eye the unconquered flame This is not vanity. Here error is all in the not done, all in the diffidence that faltered . . .	Porém ter feito em vez de não fazer isto não é vaidade Ter, com decoro, batido Que um Blunt abrisse Ter captado no ar a tradição mais viva 170 ou de um belo olho velho a flama invicta Isto não é vaidade. Aqui a falha está em não ter feito, tudo na timidez que vacilou...

Fonte: Delgado Filho, 2024.

A partir do Quadro 5, nota-se que a tradução de Grūnewald se inicia com um decassílabo heroico perfeitamente iâmbico seguido por uma redondilha menor, de cinco sílabas. Tecnicamente, ele traduz o pentâmetro por um verso de quinze sílabas. O mesmo vale para os vv. 136 e 143. Os vv. 137, 142, 153, 155, 163, 170 respondem ao pentâmetro dos originais com um alexandrino, no mais das vezes perfeitamente iâmbico. O v. 144 adota um ritmo predominantemente anapéstico, à exceção do último pé quaternário. O v. 146 responde ao pentâmetro original com um dodecassílabo romântico, dividido em três partes iguais (“Que fez coragem, que fez ordem, ou fez graça”). No v. 149 encontramos o primeiro decassílabo heroico como correspondência formal ao pentâmetro (“No ciclo da invenção ou arte autêntica”), seguido pelo v. 152 (“O elmo verde excedeu tua elegância”), pelos vv. 173-174 (“Aqui a falha está em não ter feito, / tudo na timidez que vacilou...”), além do belo sáfico no v. 156 (“A pega inflada sob um sol incerto”). Também reproduz os vv. 166-167 conforme o original: um decassílabo seguido de hexassílabo, que aqui funciona como um “heroico quebrado” (“Porém ter feito em vez de não fazer / isto não é vaidade”). O mesmo vale para os vv. 171-172 (“ou de um belo olho velho a flama invicta / Isto não é vaidade”).

De modo geral, assim como fizeram Augusto, Haroldo & Décio, Grūnewald também tende a adotar versos mais longos, notadamente o alexandrino, porém se percebe que ele adota com frequência bem maior o decassílabo como correspondência ao pentâmetro original. Assim, embora não seja inteiramente consistente do ponto de vista métrico, a tradução de Grūnewald também mantém um nível de correspondência expressivo, sobretudo a partir da manutenção de um ritmo iâmbico.

Já em relação aos aspectos semânticos, sua tradução peca ainda mais no que diz respeito ao estilo. Afinal, enquanto a tradução do trio concreto soa perfeitamente moderna, a de Grūnewald tende a rebaixar por completo o estilo “alto” medievalizante do original. Sua opção logo de início por “muito” como tradução para “well” e “fica” para “remains” (v. 134), e principalmente de “ralé” para “dross” (v. 135) soa muito rasteira e em nada remetem à expressividade de um “momento mágico” no plano semântico. Como resultado, podemos afirmar que também na tradução de Grūnewald a “irrupção do cotidiano para o ‘divino’” ocorre rítmica, mas não semanticamente.

Justificável, portanto, a crítica de Flores de que a tradução integral d’*Os Cantos* feita por Grūnewald, apesar do esforço louvável, “é indigna, é talvez um desfavor para pound, um desfavor porque não foi capaz de recriar o turbilhão de vozes, tons, sons, estilos agrupados e condensados pelo poeta norteamericano. em resumo, os *cantos*, em

tradução de Flores é a única em que a “irrupção do cotidiano para o ‘divino’” ocorre tanto rítmica quanto semanticamente. Nisso consiste o seu reparo ao projeto tradutório concretista.

Dito isso, chama a atenção o quanto o decassílabo parece ter favorecido o tom geral das anáforas (“O que bem amas [...]”) e do refrão (“Abaixo à vaidade”), conforme o original. A grande lição de sua tradução é demonstrar que o decassílabo se presta muito bem à concisão para responder ao pentâmetro, dispensando, assim, a correspondência formal por meio do alexandrino ou dodecassílabo, comumente defendida sob o argumento de que o português demanda sempre mais sílabas do que o inglês. Não só não é verdade como, nesse caso, o uso do decassílabo alcançou a tão esperada “fidelidade” ao original; bem mais do que as traduções anteriores.

Em março de 2012, pouco menos de seis meses após a publicação de sua tradução para o “Canto LXXXI”, Flores retoma a discussão no blog *Escamandro* sobre o problema na recepção de Pound no Brasil a partir da então recém-publicada tradução de *Lustra* (2011) por Dirceu Villa⁷¹. Para isso, toma como mote o verbete de dicionário que consta na abertura do livro, esclarecendo que o seu título é o plural da palavra latina *lustrum*, que significa “uma oferenda pelos pecados de todo o povo, feita pelos censores ao expirarem cinco anos de serviço, etc.” (POUND, 2011, p. 65). Mas, ao passo que Villa, como tradutor, reconhece que “[o]s poemas são, portanto, *lustra*, as oferendas de Pound, que podemos tomar a sério, ou, de modo mais adequado, no espírito de voluntária provocação” (VILLA, 2011, p. 44), Flores, como crítico, amplia essa chave de leitura ao enxergar na tradução mais uma oferenda, e não mais *pelos* pecados de todo o povo, mas *para* todo o povo, tendo em vista que ele prefere “pensar a poesia como as oferendas dadas a todo povo como expiação dos pecados dos deuses; justificativa e celebração estética da vida, compensação pela dor, pelo sem sentido que nos é dado a cada dia. assim gosto de ver também a tradução – uma multiplicação dessa oferenda, na missão delirante de cumprir seu objetivo de oferenda *a todo o povo*.” (FLORES, 2012).

Esse é o gancho necessário para pôr a tradução de Villa em perspectiva. Antes de qualquer coisa, o seu *Lustra* tem o mérito de nos apresentar um livro inteiro em formato bilíngue. Conforme aponteí na introdução, embora a tradução de amostras ou “recortes”

⁷¹ Cf. FLORES, 2012. “as oferendas de dirceu villa (lustra de ezra pound)”. Disponível em: <<https://escamandro.wordpress.com/2012/03/02/as-oferendas-de-dirceu-villa-lustra-de-ezra-pound/>>. Destaque-se que *Lustra* (2011) é resultado de dissertação de mestrado anterior, “Lustra, de Ezra Pound: tradução, estudo e notas de Dirceu Villa”, de 2004.

permaneça como um procedimento legítimo para acessarmos inúmeros autores e obras essenciais, é a tradução integral e, conseqüentemente, de obras completas que nos permite enxergar a poética dos poemas e dos livros entre si, de modo a compreender as tensões envolvidas em suas respectivas cronologias. De modo geral, as traduções dos concretos nos ofereceram esses recortes, fragmentos de um possível Ezra Pound. E se é verdade que temos a tradução integral de *Hugh Selwyn Mauberley* feita por Augusto de Campos⁷² e a d’*Os Cantos* por José Lino Grünewald, também verificamos que ambas pecam na manutenção dos chamados “momentos mágicos” de Ezra Pound.

Com efeito, ainda segundo Flores:

a tradução – ao seu modo recorrente de amostra grátis – dos irmãos campos & de decio pignatari (& também de mário faustino) é um primor; mas um primor em geral voltado para os interesses dos debates concretistas em desenvolvimento na segunda metade do século passado: em resumo, pound, no brasil, virou poeta pré-concreto, *il miglior fabbro* &c. &c.; ou simplesmente não é poeta (no caso grünewald). [...]
lustra, o *lustra* de dirceu villa, veio renovar ezra pound. (FLORES, 2012).

O que nos traz à tradução em si. Existe um núcleo de poemas em *Lustra* que se sobressai pelo seu caráter paródico. O método de Pound seria esmiuçado por ele mesmo em seu *ABC da literatura* (1934), quando sugere que aspirantes a poeta se dediquem aos seguintes testes de métrica:

1. Que o aluno tente utilizar o metro de qualquer poema que ele queira.
2. Que ele escreva a letra para uma melodia bem conhecida.
3. Que ele escreva a letra para a mesma melodia de tal modo que as palavras não resultem deformadas quando forem cantá-la.
4. Que o aluno escreva um poema em qualquer forma estrófica que lhe agrade.
5. Que ele faça a paródia de algum poema que lhe pareça ridículo pela falsidade do enunciado ou da atitude do escritor, ou pela pretensão, de uma espécie ou de outra, ou por qualquer outra razão que desperte a sua faculdade de rir, o seu senso de ironia. (POUND, 2013 [1970], p. 66).

Agora, se substituirmos “aluno” por “tradutor” e enfatizarmos os pontos 3 e 5, teremos uma boa ideia do quão complexa é a tarefa de traduzir a canção “Ancient Music”,

⁷² Acrescente-se, ainda, a mais recente tradução integral de *Hugh Selwyn Mauberley* feita por Dirceu Villa, publicada em julho deste ano de 2024, já na fase final desta tese, portanto, motivo pelo qual não tive a oportunidade de consultá-la em minúcia.

encontrada em *Lustra*. Trata-se da paródia de Pound para um cânone medieval inglês de meados do século XIII intitulado “Sumer is icumen in”, saudando a chegada do verão. Conforme observa Villa, “Pound utilizou a mesma métrica e arcaísmos oriundos do poema original para compor uma ‘maldição’, ou uma praga sobre o inverno, invertendo a canção.” (VILLA, 2011, p. 52).

A seguir, examinemos a tradução de Dirceu Villa (Quadro 7), dessa vez com uma atenção especial à pauta métrica da canção.

Quadro 7 – Ezra Pound traduzido por Dirceu Villa

Ezra Pound		Trad. Dirceu Villa (2011)	
ANCIENT MUSIC		MÚSICA ANTIGA	
/ - \ - / - \		/ - / - / - /	
Winter is icummen in,		Vem ahy o inverno rruym,	
/ - / - /		- \ / - \ - /	
Lhude sing Goddamm,		Cantai alto Maldicam,	
/ - / - / - /		/ - / - / - / -	
Raineth drop and staineth slop,		Chuva ã pingos, maus domjngos,	
- / - / / /		- / - / - /	
And how the wind doth ramm!		Ea voz do vento ã vam!	
/ - - /		\ - /	
Sing: Goddamm.	5	Maldicam.	5
/ - / - / - \		/ - / - / - / -	
Skiddeth bus and sloppeth us,		Passa hũm carro, voa barro,	
- / - / - /		- / - / - /	
An ague hath my ham.		Mja perna treme ãmtam.	
/ - / - / - / -		/ - / - / - /	
Freezeth river, turneth liver,		Gello he o rryo e a bile he vil,	
/ - / - /		/ - \ - /	
Damn you, sing: Goddamm.		Basta: Maldicam.	
- / - / - / - / - /		\ - / - \ - / \ - /	
Goddamm, Goddamm, 'tis why I am, Goddamm,	10	Maldicam, per concrusam, Maldicam,	10
- / - / - /		- / - \ - /	
So 'gainst the winter's balm.		Sou comtra essa estaçam.	
/ - / / - /		/ \ - / \ - / /	
Sing goddamm, damm, sing Goddamm,		Sim, maldicam, Maldicam, sim,	
/ - / / - / /		/ \ - / / \ - /	
Sing goddamm, sing goddamm, DAMM.		Sim, maldicam, sim, MALDIÇAM.	
Note:—This is not folk music, but Dr. Ker writes that the tune is to be found under the Latin words of a very ancient canon.		Nota:—Isso não é música folclórica, mas o Dr. Ker escreve que a melodia se acha nas palavras latinas de um cânone ancestral.	

Fonte: Delgado Filho, 2024.

A partir do Quadro 7, nota-se que Pound segue à risca a pauta do cânone medieval, valendo-se de três (vv. 2, 9) ou quatro pés trocaicos (vv. 1, 3, 5, 6, 12) com final catalético (com a supressão da última sílaba); à exceção do v. 8, um tetrâmetro trocaico acatalético (sem a supressão da última sílaba). Eles se alternam com três (vv. 4, 7, 11) ou cinco (v.

10) pés iâmbicos. O último verso é mais incomum, combinando pés trocaicos, espondaicos e iâmbicos em meio às pausas. Mais do que nunca, a linguagem de caráter marcado obedece àquele estilo “alto” medievalizante, agora a partir de uma “cadência estrófica harmoniosa” sob a forma de uma *rota*, composição polifônica medieval para ser cantada a seis vozes.

De novo, estamos diante de um “momento mágico”, tanto rítmica quanto semanticamente. Com um porém: estou ciente de que aplicar o princípio do “momento mágico” a “Ancient Music” é anacrônico, sobretudo porque não estamos diante de uma “irrupção do cotidiano para o ‘mundo divino ou permanente’”. Podemos admitir, no entanto, que certos poemas breves *são* um momento mágico na medida em que se beneficiam da linguagem medievalizante típica do mundo divino ou permanente.

A tradução de Villa também se propõe a seguir à risca a pauta do original, valendo-se da mesma alternância entre troqueus e iambos, à exceção do v. 2, que se vale de um primeiro pé iâmbico ao invés de trocaico, além de acrescentar um quarto último pé, resultando em 7 sílabas na tradução contra as 5 do original, o que acaba por concorrer com o ritmo da canção. Textualmente, porém, espelha a redondilha maior do v. 1, o que não compromete o ritmo da tradução se a lermos isoladamente.

Destaque para a maneira como Villa resolve os pés cataléticos do original ao optar pelo grito conciso de “Maldiçam” como resposta ao imperativo de “Sing: Goddamm”. O mesmo vale para o arcaísmo de “rruym” no v. 1, cuja grafia impõe naturalmente uma elisão vocálica interna, resultando no pé catalético necessário àquele trecho. Outro achado reside em sua opção por “Sim” como tradução para “Sing” nos vv. 12 e 13. Embora não correspondam semanticamente, fica claro que prevaleceu uma escolha em favor não apenas do ritmo, mas também da sonoridade do original, ainda mais quando se trata de um monossílabo tônico em começo de verso; algo de difícil obtenção no português.

Na coluna “Fontes e correntes da poesia contemporânea” em *Poesia-Experiência*, Mário Faustino chegou a dedicar oito artigos a quem chamou de “o maior *verse maker*”, Ezra Pound. Num deles, dedicou-se a analisar “[o] humor poundiano”, apresentando exemplos por meio de poemas traduzidos. Segundo ele, “[i]nfelizmente não é possível mostrar aqui alguns dos melhores [exemplos], uns por impróprios para a imprensa diária, outros por praticamente impossíveis de traduzir, como ‘Ancient Music’, a célebre paródia de uma canção saxônica.” (FAUSTINO, 2004, p. 493).

A meu ver, é sintomático que justo esse poema se enquadre na famigerada *impossibilidade* tradutória, de acordo com Faustino, pois “Ancient Music” encarna como

poucos a tarefa extremada que é a tradução de poesia. Mas não só: constatamos que esse poema somente se prova *possível* de ser traduzido se o tradutor for capaz de responder igualmente aos seus desafios rítmicos e semânticos. Não por acaso, a possibilidade reside justo naqueles elementos que o projeto de tradução concretista não contemplou de todo.

Nesse quesito, a tradução de Villa é exemplar. Nela, o “momento mágico” ocorre tanto rítmica quanto semanticamente. Como resultado, em sua tradução vemos a pauta acentual do original ser preservada quase que integralmente. Ignorar esse aspecto e traduzir “Ancient Music” como mais um poema moderno, ou seja, um poema que não leve em conta a partitura do original, seria trair sua essência de paródia anglo-saxã, pondo a perder toda a graça que reside em seu canto.

Outro ponto a ser destacado diz respeito à mencionada “poética dos poemas no livro e a poética dos livros entre si” (OLIVA, NETO, 2014, orelha), algo que só pode ser revelado por meio de uma tradução integral como a de *Lustra*. Dito isso, *Lustra* não é *Canzoni*, livro de 1911, marcado por formas e sotaques medievais, bem como pelo choque de seu autor diante da reação de Ford Madox Ford, que teria rolado no chão de tanto rir com sua “linguagem afetada”. Segundo Pound, a atitude de Ford lhe “poupou pelo menos dois anos, talvez mais” (POUND, 1982, p. 172), algo que se verifica com a publicação de *Ripostes* no ano seguinte, livro que já possui o germe de toda a sua obra posterior.

Logo, a partir da poética dos livros entre si, pode-se dizer que *Lustra*, livro forjado pelo espírito das vanguardas, é a face oposta de *Canzoni*. Coisa mais complexa é determinar a poética dos poemas no livro *Lustra*, tendo em vista que, durante essa fase, Pound retomou formas e sotaques medievais sob uma perspectiva radical, modernista, a partir de sua experiência frente ao imagismo e ao vorticismismo. Sua retomada de uma “linguagem afetada” deve, então, ser lida sob um viés subversivo, de caráter deliberadamente marcado.

Dito isso, é preciso considerar que uma série de outros poemas em *Lustra* servem de contraponto ao ritmo e à linguagem marcadamente arcaica de “Ancient Music”. Pensando nisso, retomo agora o núcleo paródico do livro a fim de evidenciar sua variedade. Examinemos a seguir mais uma tradução de Dirceu Villa (Quadro 8).

Quadro 8 – Ezra Pound traduzido por Dirceu Villa

Ezra Pound	Trad. Dirceu Villa (2011)
TO FORMIANUS' YOUNG LADY FRIEND AFTER VALERIUS CATULLUS	PARA A JOVEM AMIGA DE FORMIANO A PARTIR DE VALÉRIO CATULO
All Hail! young lady with a nose	SALVE! jovem com um nariz

by no means too small, With a foot unbeautiful, and with eyes that are not black, With fingers that are not long, 5 and with a mouth undry, And with a tongue by no means too elegant, You are the friend of Formianus, the vendor of cosmetics, And they call you beautiful in the province, And you are even compared to Lesbia. 10 O most unfortunate age!	de modo algum pequeno, Com um pé sem graça, e olhos que não são pretos, Com dedos nada afilados, 5 com uma boca nunca seca, E com uma língua nada elegante, Você é amiga de Formiano, vendedor de cosméticos, E te chamam bela na província, E até mesmo te comparam a Lésbia. 10 Ah mas que época infeliz!
---	---

Fonte: Delgado Filho, 2024.

O original, como indica seu subtítulo, é na verdade uma tradução de Pound para Caio Valério Catulo e seu poema “XLIII” (“Salve, nec minimo puella naso”). E se o poeta romano é famoso pela verve coloquial, ora delicada, ora agressiva, Pound renova sua lição através de escolhas tradutórias igualmente provocadoras, induzindo latinistas a inicialmente considerá-las erros de tradução. É o caso do v. 7, em que o original latino “decoctoris amica Formiani” [“amante do falido Formiano!”⁷³] foi traduzido como “You are the friend of Formianus, the vendor of cosmetics” (“Você é amiga de Formiano, vendedor de cosméticos”, na tradução de Villa). Assim, para além da maneira laudatória com que o poeta romano se dedica a desqualificar os atributos da jovem ao longo do poema, o chiste parece ganhar ainda mais força no modo como a tradução de Pound incrementa a sátira de Catulo aos valores superficiais da sociedade romana, disposta a celebrar uma vaidade afetada ao invés da beleza genuína. Mais tarde, essa técnica de distorcer o latim para efeito irônico seria objeto de alarde ainda maior em *Homage to Sextus Propertius*, sendo esse mais um bom exemplo dos desdobramentos de uma poética nos livros entre si.

Ainda a partir do Quadro 8, note-se que Pound, no v. 1, traduz o original latino “Salve” [“Olá”] por “All Hail!” [“Salve todos!”], ao passo que Dirceu Villa se vale oportunamente da acepção no português para recuperar a saudação com a mesma grafia do latim: “SALVE!”. Mas o que considero mais feliz é sua flexibilização para se referir a uma 2ª pessoa no singular. Enquanto o original se vale apenas do pronome “you” entre os vv. 8 e 10, a tradução se vale do embaralhamento dos pronomes pessoais da 2ª e 3ª pessoa, como é de praxe na nossa fala cotidiana, para alternar entre “você” no v. 8

⁷³ In: CATULO. *O livro de Catulo*. Tradução em verso do latim, ensaio introdutório, notas, antologia de traduções de Catulo e menções literárias de João Angelo Oliva Neto. 2ª ed. revista e ampliada. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2024 [1996], p. 345.

(pronome de 2ª pessoa do singular, usado com o verbo na 3ª pessoa) e “te” nos vv. 9 e 10 (pronome pessoal oblíquo da 2ª pessoa do singular (tu)) ao invés de “lhe” (pronome pessoal oblíquo da 3ª pessoa do singular (você)), que seria considerado o correto de acordo com a gramática tradicional.

O resultado é uma tradução que reproduz outra espécie de caráter marcado: dessa vez, bastante coloquial, contemplando não só o inglês de Pound, mas também o latim de Catulo, cuja verve coloquial também se encontra muito bem representada na tradução de Pound. Aliado ao uso do verso livre, temos na tradução de Villa a manutenção de um contraponto ao ritmo e à linguagem marcadamente arcaica de “Ancient Music”. Eis a poética dos poemas no livro *Lustra* a que me referi antes, bem como sua tradução.

Por fim, um último ponto merece ser destacado. Doze poemas foram excluídos da edição inglesa comercial de *Lustra*, datada de outubro de 1916. Antes disso, em setembro do mesmo ano, uma edição limitada fora publicada sem tais exclusões. Mesmo indignado, Pound teve de ceder ao conservadorismo do editor Elkin Mathews, que havia se referido inclusive a “Ancient Music” como “maldita blasfêmia & uma desgraça de paródia [—] deve ser omitida” (VILLA, 2011, p. 61). Em compensação, a tradução integral de Villa “atende ao vaticínio de Pound sobre as épocas futuras, e repõe tudo o que a censura lhe tirou à época.” (VILLA, 2011, p. 61).

Mas vou além: mais do que apenas restituir a lista e o texto integral dos poemas, Villa restitui a integralidade do poeta Ezra Pound à recepção brasileira; o Pound daquela *variedade de registros, tons e ritmos* que tanto prezamos, pois, como Flores antecipou, essa variedade é o Pound.

1.6 APÓS O PÓS-TUDO: ANTIMANIFESTO POR UM EZRA POUND DIACRÔNICO NO BRASIL

Em *A arte no horizonte do provável e outros ensaios* (1969), Haroldo de Campos organiza seu livro “em eixos ou fulcros de interesse denominados didaticamente ‘Poéticas’.” (CAMPOS, H., 1969, p. 9). Essas poéticas, esclarece ele, convergem para um fundo comum: “os problemas da criação e da crítica hoje, os problemas de uma produção textual de vanguarda e da reflexão metalinguística apta a enfocá-los.” (CAMPOS, H., 1969, p. 9). O eixo que mais nos interessa aqui se intitula “Por uma poética sincrônica”, e reúne o ensaio “Poética sincrônica”. Ali, antes de tudo, Haroldo dedica-se à seguinte distinção: “[h]á duas maneiras de abordar o fenômeno literário. O critério histórico, que

se poderia chamar *diacrônico*, e o critério estético-criativo, que se poderia denominar *sincrônico*, a partir de uma livre manipulação da famosa dicotomia saussuriana, retomada mais recentemente pela crítica estruturalista.” (CAMPOS, H., 1969, p. 205).

Colocado nesses termos, as duas abordagens a princípio parecem se opor. A maneira como Haroldo restringe o valor estético-criativo ao critério sincrônico também reforça essa impressão. Na prática, o que se verifica é que nem o critério diacrônico nem o sincrônico podem ser isolados completamente. O intelectual nascido na Alemanha, Anatol Rosenfeld (1912-1973), resumiria bem tal impossibilidade em *Estrutura e problemas da obra literária*, publicação póstuma, de 1976. Segundo ele:

Uma crítica, por mais radicalmente “sincrônica” que seja, timbrando em focalizar textos do passado a partir de concepções estéticas atuais, abordando-os como entidades fechadas, auto-suficientes e “simultâneas” no “reino eterno e atemporal” da grande arte, ainda assim tem de manter aberto um horizonte “diacrônico”, pondo em referência (ao menos em parênteses) a visão inerente à época em que a obra surgiu. Ela não pode deixar de trabalhar, portanto, com duas consciências — a atual e a histórica da obra analisada, na medida em que tal empatia histórica é possível. (ROSENFELD, 1976, 63).

Note-se que a crítica de Rosenfeld sucede a de Haroldo em sete anos, ainda que Haroldo, perspicaz como sempre foi, desde o início tivesse consciência do problema de uma distinção nesses termos. No terceiro ensaio do eixo “Por uma poética sincrônica”, intitulado “Apostila: diacronia e sincronia”, Haroldo justifica a distinção envolvida em sua abordagem: “[q]uando distingo, para efeitos operacionais, entre diacronia e sincronia em matéria de enfoque literário, tenho o cuidado de esclarecer que estou manipulando *livremente* a dicotomia saussuriana, retomada pelo estruturalismo eslavo e francês.” (CAMPOS, H., 1969, p. 221). Mais adiante, conclui que, assim como Roman Jakobson, também procura “matizar a ideia de diacronia em poética através do reconhecimento de que, na abordagem histórica, há sempre incrustado um elemento descritivo (sincrônico).” (CAMPOS, H., 1969, p. 221-222).

Não quero, de modo algum, sugerir o contrário, ou seja, que Haroldo supostamente ignorava essa espécie de incrustação. Por outro lado, quero destacar o fato de que o seu enfoque no critério sincrônico esteve totalmente voltado ao interesse das vanguardas, ou, como ele mesmo já havia destacado, aos “problemas de uma produção textual de vanguarda e da reflexão metalinguística apta a enfocá-los.” (CAMPOS, H., 1969, p. 9). Como resultado, sua crítica se enquadra no que Rosenfeld chamou

anteriormente de “radicalmente ‘sincrônica’”, ou seja, dedicada a “focalizar textos do passado a partir de concepções estéticas” do período em questão, por volta de 1969, “abordando-os como entidades fechadas, auto-suficientes e ‘simultâneas’ no ‘reino eterno e atemporal’ da grande arte” (ROSENFELD, 1976, 63). O problema é que, ao focar apenas nos interesses do seu grupo, Haroldo e os demais poetas e intelectuais concretos acabaram por perder de vista o “horizonte ‘diacrônico’”.

No que diz respeito a Ezra Pound, pôr “em referência (ao menos em parênteses) a visão inerente à época em que a obra surgiu” significa dar a ver por meio da tradução a variedade que faz de Pound quem ele é. Alguém poderia dizer, porém, que a importante antologia *Poesia* (1983), traduzida pelos concretos, chega a fazer isso, “ao menos em parênteses”. Mas, ao nos determos sobre a publicação, observamos que a primeira seção do livro, com seis traduções dedicadas à primeira fase do autor, não por acaso é intitulada “*Personae de Ezra Pound (1908-1910)*”. Note-se que a seção se volta para as *personae* de Ezra Pound, e não para o livro *Personae*, de 1909, como o título talvez leve a crer.

Não só “Cino” (trad. de Mário Faustino) mas também “Na Audiart” (trad. de Augusto de Campos), “Sestina: Altaforte” (trad. de Mário Faustino) e “Piere Vidal Velho” (trad. de José Lino Grünewald) são máscaras poundianas. Mas também o é “E Assim em Nínive” (trad. de Augusto de Campos) que, de maneira menos explícita, atua como uma máscara anônima. Até mesmo “Sobre Sua Própria Face Num Espelho” (trad. de Mário Faustino) não foge ao tema, pois, como destaca Ruthven, é “[u]m poema sobre a relação do poeta com suas *personæ*” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 187).⁷⁴

Com isso, quero dizer que percebo uma motivação por trás da antologia concreta. Citando Mário Faustino, Augusto subscreeve que, “[p]ara fazer um poema-máscara, uma persona, o trabalho é tanto de crítico como de poeta; [...] donde um trabalho de escolha, um trabalho de crítica, de seleção, do passado e do presente, de coisas e pessoas a serem postas em ação através da máscara” (CAMPOS, A., 1983, p. 24). Evidente que esse trabalho de escolha crítica, mais uma vez, está totalmente alinhado com os interesses de uma crítica “radicalmente ‘sincrônica’”, conforme assinalou Rosenfeld. É sob essa perspectiva que as máscaras poundianas nos serão apresentadas pelo grupo concreto.

Na sequência, Augusto afirma que, “[a]través de suas ‘máscaras’, que, mais tarde irão povoar, em muitas vozes e dicções, o mosaico intemporal dos *Cantos*, Pound pratica exercícios de estilo em todas as dimensões da poesia: fanopéia, melopéia, logopéia.”

⁷⁴ “A poem on the relationship between the poet and his *personæ*.”

(CAMPOS, A., 1983, p. 25). Aqui, sua pertinente observação sobre as “muitas vozes e dicções” das quais Pound se vale acaba criando a falsa expectativa de que esse assunto irá ser desenvolvido. Mais adiante, porém, Augusto defende apenas que “[a] melopéia preside os poemas de extração toscano-provençal, como ‘Cino’, ‘Sestina: Altaforte’, ‘Piere Vidal Velho’” (CAMPOS, A., 1983, p. 26). Ou seja, ele não apenas sugere que a variedade de vozes e dicções de Pound se restringe a *Os Cantos* como, também, limita-se a distinguir os poemas de “extração toscano-provençal” por suas qualidades técnicas e melopaicas, sem qualquer menção ao caráter marcado de sua linguagem. Para os concretos, Pound é o paradigma da invenção, sobretudo a partir do seu método ideográfico.

Muitos anos antes, em “Pound made (new) in Brazil”⁷⁵, um dos estudos mais esclarecedores a respeito dessa primeira recepção de Pound no Brasil, Augusto se detém sobre o tipo de influência que os poetas concretos receberam de Pound. Segundo ele:

A poesia concreta brasileira deve muito a Pound, menos como influência poética direta – já que essa poesia, abolindo o discursivo, partiu para uma radicalização de métodos que se afastava por completo das perspectivas de um poema “épico” – do que como instigação crítica e ético-estética. A grande contribuição que os poetas concretos vislumbraram na obra de Pound, do ponto de vista da evolução das formas poéticas, foi a aplicação do método ideográfico, como um processo conseqüente de superação da linearidade lógico-discursiva do verso.” (CAMPOS, A., 1989 [1965], p. 102, grifo meu).

Eis aqui uma ótima resposta à alegação anterior feita por Affonso Romano de Sant’Anna de que, “[d]o ponto de vista histórico formal da poesia, Pound é infinitamente menos importante que o Mallarmé de *Un Coup des Dè[s]* [sic]” e que “Walt Whitman exerceu (e exerce) uma marca mais visível e é mais necessário à poesia do Ocidente que a poesia de Pound.” (SANT’ANNA, 2003 [1987], p. 11). Embora menos palpável do que o lance de dados mallarmaico ou a forma do verso livre whitmaniano, constatamos que o método ideográfico de Pound se configura como um traço formal adotado não só pelos concretos mas também por muitos outros poetas e tradutores que passaram a evitar a afirmação direta para se valer da sobreposição de exemplos. Há nisso uma boa dose de importância e influência que não deve ser ignorada, mas voltaremos a esse ponto mais adiante, no 2º capítulo, ao tratar da suposta falta de discípulos de Pound.

⁷⁵ Publicado originalmente em versão francesa no primeiro dos dois tomos que os *Cahiers de L’Herne* dedicaram a Pound (1965), foi depois revisto e recolhido em *À margem da margem* (1989).

Igualmente esclarecedoras são as considerações de Augusto a respeito da tradução como *persona* e, também, de sua preferência por traduções parciais, conforme apresentação ao excelente *Verso, reverso, controverso* (1988). Sobre autores antigos e novos pelos quais nutre grande admiração, diz ele:

A minha maneira de amá-los é traduzi-los. Ou degluti-los, segundo a Lei Antropofágica de Oswald de Andrade: só me interessa o que não é meu. **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 minto que sinto, como diria, ainda uma vez, Pessoa em sua própria *persona*. (CAMPOS, A., 2009 [1988], p. 7, grifos meus).

É possível tirar algumas conclusões desse trecho: i) em sua própria obra poética, Augusto de fato praticou tradução como *persona*, quase heterônimo, especialmente naquilo que chamou de “intraduções”⁷⁶. Nelas, percebemos claramente o caráter de deglutição antropofágica que se assemelharia à voz de Pound amplificada pelas máscaras de suas *personae*. Não consigo crer, porém, que isso se aplique a todas as traduções de Augusto nem mesmo a todas as traduções de Pound. É por essa razão que ambos publicaram livros dedicados exclusivamente às suas traduções⁷⁷. Livros em que se verifica um compromisso com a tradução de invenção, com o *make it new*, mas não necessariamente com a admissão de *personae*. Nesse caso, são traduções voltadas muito mais para a promoção do *paideuma* concreto e poundiano. ii) O que Augusto chama de “[e]ntrar dentro da pele do fingidor para refingir tudo de novo” não encaro como *persona*, mas como tradução rigorosa, atenta aos elementos mais relevantes de cada poema, conforme delineia Britto (2012). Curiosamente, o argumento de Augusto para não se propor “traduzir tudo” se revela bastante autocentrado, uma vez que ele só traduz aquilo que sente, ou seja, aqueles autores que lhe “falam mais de perto: os que lutaram sob uma bandeira e um lema radicais – a invenção e o rigor.” (CAMPOS, A., 2009 [1988], p. 8).

⁷⁶ Quanto a “*persona*”, tomo o termo aqui no sentido que defendi anteriormente, de que é Pound quem fala “através de” “pessoas reais de poetas” ou mesmo de poetas anônimos fictícios “em sua própria linguagem”, ao contrário do que afirmou Augusto (1993 [1983], p. 25). Quanto a “quase heterônimo”, aprecio o modo como Augusto salvaguarda o paralelo com os heterônimos de Pessoa, reconhecendo que “o exame em profundidade dos dois artifícios revela atitudes poéticas diversas” e que podemos falar da poesia de cada heterônimo como um *corpus* “até certo ponto independente da obra assinada por Fernando Pessoa.” (CAMPOS, A., 1993 [1983], p. 25). Nesse sentido, creio que ambos os artifícios se aplicam bem às suas intraduições, feitas em sua própria linguagem, e até certo ponto independentes das obras originais.

⁷⁷ Do lado de Pound, é possível citar *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* (1912), *Confucian Odes: The Classic Anthology defined by Confucius* (1954), *Confucian Analects* (1956), *Love Poems of Ancient Egypt* (1962) e sobretudo *Translations of Ezra Pound* (1963).

Trata-se de um motivo respeitável, mas, do modo como vejo, penso que a tarefa de produzir uma tradução integral é também louvável (para não dizer também necessária), e, diante dos desafios que se impõem a um projeto dessa natureza, só não traduziria aquilo que uma limitação técnica me impedisse. Ocorre-me, também, que os altos e baixos comuns a uma tradução integral trazem consigo, mais do que uma visibilidade ao tradutor, uma visibilidade ao seu projeto tradutório, pois é na tradução integral que um projeto tradutório se vê mais exposto por meio de suas ambições; seus erros e acertos; sua consciência de uma historicidade. Isso quer o tradutor queira ou não. Logo, traduzir *também* o que não se sente, sejam poemas, sejam autores que nos falam mais de longe, estaria igualmente longe da tradução como *persona*, quase heterônimo, admitindo-se que a tradução persiga em alguma medida a linguagem do autor e parta sempre do original. *Sentir? Sinta quem lê!*⁷⁸

No caso de Pound, a necessidade de traduzir também o que não se sente é palpável. Afinal, embora o autor se imponha como sinônimo de invenção e rigor, *diacronicamente* essa conquista só é evidenciada após uma série de fases – nisso, sua maior radicalidade. Sob a bandeira e lema do concretismo, observamos que Augusto e seu pares só traduziram o Pound que lhes falou mais de perto, o da mitologia modernista, e ignoraram aquele da “linguagem afetada”, fosse o jovem da primeira fase ou o velho Ez da fase madura.

Agora, parto das considerações finais de Augusto sobre as máscaras poundianas em *Poesia* (1983) para nos voltarmos em definitivo para o critério diacrônico. Diz ele:

Fanopéia, melopéia e logopéia, sob a perspectiva cada vez mais acentuada da dimensão visual, identificada à sintaxe interna do ideograma chinês, agem combinadamente em H. S. Mauberley e, acima de tudo, nos *Cantos*, em relação aos quais **muitos dos poemas anteriores** e, em certa medida, o próprio Mauberley, **podem ser tidos como “sketches”, estudos de dicção e empoação**. (CAMPOS, A., 1983, p. 26, grifos meus).

Augusto tem toda a razão em apontar que muitas dessas máscaras, incluindo as da seção correspondente à primeira fase da poesia de Pound (1908-1910), serviram de esboço para “o mosaico intemporal dos *Cantos*” (CAMPOS, A., 1983, p. 25). Sendo que

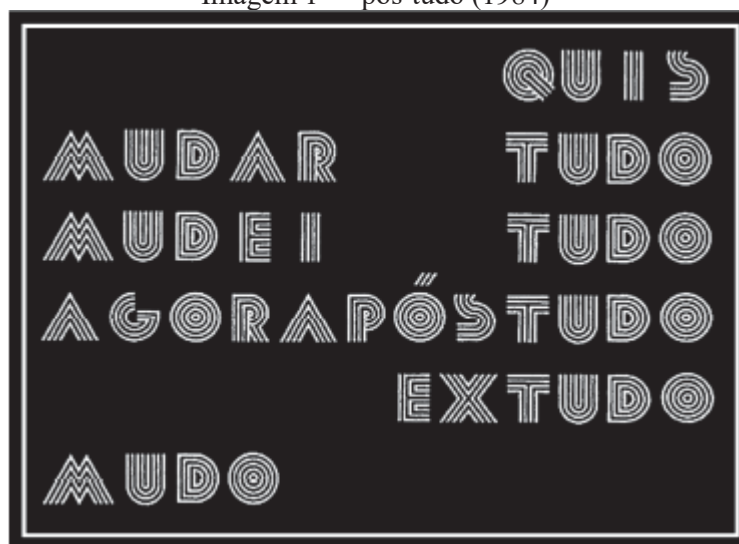
⁷⁸ Ainda em *Poesia* (1983), ao tratar das máscaras poundianas, Augusto defende que “[t]oda a tradução criativa é uma espécie de ‘persona’ assumida pelo tradutor” (CAMPOS, A., 1983, p. 25). Note-se que, ao menos nesse juízo, o fator criativo se encontra acima da preferência pessoal, pois é a invenção e o rigor da tradução que prevalece sobre os autores, quer eles falem mais de perto ou mais de longe, partindo do princípio de que uma boa tradução não deve abrir mão da invenção e do rigor mesmo ao traduzir autores que não se notabilizaram por essa bandeira e lema. No meu caso, penso que é pelo desafio de encontrar uma solução satisfatória que traduzo. É o que a tradução me faz sentir ao fazer jus a um autor e sua obra.

é justo por isso que o critério diacrônico impõe-se com tamanha necessidade. Não há mais como ignorar o seu horizonte em favor apenas de uma crítica radicalmente sincrônica.

O que nos traz até aqui, ao inevitável contraponto. Diante do nosso espaço hipercontemporâneo, a poética diacrônica que proponho aqui procura agir crítica e retificadamente sobre as coisas julgadas da poética sincrônica, renovando (*making it new*) a ênfase instrumental que lhe fora emprestada *a priori*. Não se trata, portanto, de um simples retorno àquele primeiro interesse, mas de uma revisão, cujo objetivo também passa a ser o de “sacudir velhos prejuízos em relação ao discurso literário” (CAMPOS, H., 1969, p. 214), desta vez, o de Pound, em específico. Esse movimento tem por intenção enfatizar a relação dialética entre sincronia e diacronia, que, na tese deste *Pound in progress*, provou-se uma questão central. Assim, graças ao trabalho fundamental dos poetas concretos e seus entusiastas, a perspectiva diacrônica volta a ser, após o pós-tudo, “uma disposição metodológica, a maneira de privilegiar, para efeitos práticos, um ponto de vista estrutural” (CAMPOS, H., 1969, p. 214). Para tanto, vali-me aqui de constantes torções sobre o pensamento sempre influente de Haroldo⁷⁹.

Por fim, valho-me novamente do irmão siamesmo, Augusto de Campos, e das potencialidades do seu poema “pós-tudo (1984)” sob o contexto do que alguns chamariam de pós-modernismo. Lembremos o poema a seguir (Imagem 1).

Imagem 1 – “pós-tudo (1984)”



Fonte: Campos, 1985.

⁷⁹ “A escolha de uma perspectiva sincrônica é, antes de mais nada, uma disposição metodológica, a maneira de privilegiar, para efeitos práticos, um ponto de vista estrutural.”

Relevante destacar na disposição visual do poema sobretudo o seu contraste de cores: não temos mais a fonte preta sobre o fundo branco de uma página mallarmaica, mas o seu inverso: a fonte branca sobre um fundo preto, apontando para a mudez de uma voz já esgotada ao fim de um percurso e/ou para uma mudança em curso, ainda por vir. De todo modo, “EXTUDO”, a função utópica da poesia encontrava-se abolida.

Sob o benefício de um olhar retrospectivo, não me parece casual que “pós-tudo” date sua composição de 1984 e que tenha sido publicado em *Expoemas* no ano seguinte. 1985 foi também o ano do centenário de nascimento de Pound, fato que coincide com o (re)lançamento de algumas obras fundamentais dedicadas ao poeta estadunidense, a exemplo de i) *Ezra Pound among the poets*, editado por George Bornstein; ii) *The matrix of Modernism: Pound, Eliot, and early Twentieth-Century thought*, de Sanford Schwartz; da reedição de iii) *The poetry of Ezra Pound*, de Hugh Kenner, publicado inicialmente em 1951, além dos dois volumes de iv) *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, de Carroll F. Terrell, publicados um ano antes, em 1984.

Esse maior interesse da crítica apontava para a consciência do fim de um ciclo: assim como Augusto, que no seu “pós-tudo (1984)” se deteve sobre suas próprias contribuições e seu lugar numa poesia do porvir, a crítica de língua inglesa voltaria seu olhar com mais ênfase para as contribuições de Pound e seus eventuais desdobramentos, detendo-se primeiro a respeito dos poetas que o influenciaram (Bornstein, 1985), passando pelo exame da gênese do modernismo no início do século (Schwartz, 1985) e indo até os pormenores de sua obra como um todo (Kenner, 1985 [1951]), com destaque para as extensas notas desenvolvidas para *Os Cantos* (Terrell, 1984). Pela primeira vez, estudiosos se encontravam numa distância razoável do polemista Ezra Pound, morto, então, há treze anos. Naquele momento, celebrava-se o centenário de sua vida, ao que sua obra passava a admitir a perspectiva de um arco histórico fechado, definitivo.

Foi esse, inclusive, o tom assumido por Hugh Kenner no prefácio intitulado “Retrospect: 1985”, assinado por ele na reedição de *The poetry of Ezra Pound*. Àquela altura, o seu livro já lhe parecia insuficiente diante das pesquisas que o sucederam – incluindo o seu *The Pound Era* –, de modo que uma segunda edição, acreditava ele, se fez necessária muito mais por compor uma peça importante na história da apreciação crítica de Pound. De acordo com Kenner, alguns anos antes ele havia rejeitado uma proposta para reimprimi-lo, mas depois admitiu que o livro, tal como veio a público, parecia ter se tornado parte da história de Pound; algo que valia a pena ser contado sobre

o poeta estadunidense. “A história perde sentido, porém, se você não puder examinar o livro. Daí esta nova edição.” (KENNER, 1985 [1951], p. 1).⁸⁰

Hoje, aproximando-se a efeméride do centenário de publicação de *Personæ* (1926), esta tese busca se situar criticamente após o pós-tudo, num momento em que se encontram pacificados manifestos e dicotomias, desde formais e lexicais – conforme discussão a respeito da “mitologia do Ezra Pound modernista no Brasil” – até teóricas – nesse caso, em prol de uma diacronia conforme a presente discussão; não em detrimento de uma sincronia, é bom destacar, mas em favor de uma síntese dialética entre ambas. Antimanifesto por um Ezra Pound diacrônico no Brasil.

Na teoria, o que proponho agora é sucinto: minha tarefa como tradutor é a de eleger os elementos mais importantes do original buscando minimizar as inevitáveis perdas em sua tradução e, sempre que possível, produzir efeitos de compensação no português. Saber perder, saber ganhar.

Para isso, parto de três autores e princípios acima de tudo: i) Meschonnic defende que devemos prezar pela “[a]plicação do princípio: traduzir o marcado pelo marcado, o não marcado pelo não marcado” (MESCHONNIC, 2010 [1999], p. 31); ii) Britto oferece os conceitos de “correspondência formal” – “i.e., tentar recriar formas análogas às do original com os recursos do português” – e de “correspondência funcional”, i.e., “procurar encontrar no nosso idioma recursos formais que tenham, no contexto poético lusófono, um significado análogo ao das formas utilizadas no original” (BRITTO, 2006, p. 4); iii) por fim, Flores oferece o conceito de “diversão” tendo como meta a “diferença”, que é “uma condição *sine qua non* para qualquer empreendimento tradutório”, pois é “*apenas mediante essa diferença inegável entre original e tradução que se estabelece o divertimento.*” (FLORES, 2014, p. 450, grifos do autor).

No que diz respeito a Ezra Pound, a tarefa é basicamente ser capaz de fazer jus aos seus “momentos mágicos”, conforme Marjorie Perloff apontou. Criticamente, essa tarefa impõe a consciência de uma historicidade da retradução. Como resultado, diante do que discutimos até aqui, a ambição central desta tese por um Ezra Pound diacrônico no Brasil se encontra na capacidade de mobilizar uma inflexão do projeto concretista na linha do que fizeram Guilherme Gontijo Flores e o próprio Augusto de Campos, no caso de suas retraduições de Maiakóvski, e do que segue fazendo Dirceu Villa.

⁸⁰ “Some years ago I rejected a proposal to reprint it. But the way the book came about now seems to me part of the Pound story: something about him worth telling. The tale loses point, though, if you can’t examine the book. Hence this new edition.”

2 UM MOSAICO HORACIANO NA POESIA DE *PERSONÆ*

Como vimos, em sua introdução à edição de *Poesia*, Augusto de Campos se refere a *Os Cantos* de Pound como sendo um “mosaico intemporal” (CAMPOS, 1993 [1983], p. 25). Essa definição sempre me fascinou por ser capaz de sintetizar de modo preciso não apenas a obra em questão, mas a poesia de Pound como um todo, onde diferentes culturas, tradições e épocas convivem simultaneamente.

Já eu, por minha vez, busquei reforçar a tese de que *Os Cantos* devem o seu modelo mais a Ovídio do que a Homero (Delgado Filho, 2021). A discussão é válida na medida em que a *Iliada* e a *Odisseia* ocupam posições tradicionalmente mais centrais entre os estudiosos e mesmo no imaginário popular. Além disso, o fato de Pound iniciar *Os Cantos* com uma tradução latina da *Odisseia* há de ter contribuído para a crença de que o seu longo poema foi erguido sobre um alicerce fundamentalmente homérico. A sequência do poema, no entanto, evidencia que estamos diante de uma base predominantemente ovidiana, já que o seu “mosaico intemporal” imita os episódios entrecortados das *Metamorfoses* a partir de um “método ideogrâmico de compor”, conforme assinalou Augusto (CAMPOS, 1993 [1983], p. 33). Canto após canto, Pound jamais exhibe a pretensão de articular uma narrativa linear, a ponto de Hugh Kenner ter definido *Os Cantos* certamente como sendo uma “épica sem enredo” (KENNER, 1951, p. 252).⁸¹

É também sintomática a constatação do velho Pound num par de versos do “Canto CXVI”, o último canto completado por ele (vv. 28-29): “E não sou um semideus, / Não consigo fazê-lo coerir” (“And I am not a demigod, / I cannot make it cohere”). O trecho, que a princípio poderia ser tomado como uma admissão de fracasso por parte do autor dada a ambição do projeto, ganha um contorno mais comedido e, por isso mesmo, mais complexo em sua sequência (vv. 55-56): “i.e., coere até que bem / mesmo que minhas notas não” (“i.e. it coheres all right / even if my notes do not cohere”). Ou seja, no fim das contas, existiu ao menos a compreensão por parte do autor de que o saldo de sua aventura foi positivo, embora a referida incoerência, hoje, já tenha se cristalizado como a própria essência do poema, de modo que a hipótese de uma intervenção editorial com o objetivo de fazê-lo coerir ou torná-lo mais palatável para o grande público equivaleria, aí sim, a um inteiro fracasso. Não podemos esquecer que Pound com frequência se referia a

⁸¹ “Plotless Epic”

Os Cantos como sendo um “trabalho em andamento” (“work in progress”), algo que, na prática, só poderia mesmo terminar entre esboços e fragmentos. Por outro lado, Pound mantinha a ambição de compor um poema que incluísse a História e, nisso, mais uma vez se aproximou de Ovídio, pois se o último foi capaz de narrar a origem mitológica do mundo até os seus dias atuais durante o Século de Augusto (43 a.C. - 14 d.C.), poderíamos admitir que o primeiro realizou coisa parecida tendo partido de um poema homérico traduzido em latim – cuja fonte apontava para o Renascimento – e alcançado alguns dos dilemas e embates mais prementes do seu tempo em meio ao século XX, fosse no aspecto poético e formal ao produzir uma moderna “épica sem enredo”, fosse no temático e ideológico ao lançar mão de personagens como Benito Mussolini (“Canto XLI”).

Sobre esse ponto, o poundiano Stephen Wilson chega inclusive a defender que, “[d]esde o início, o ‘poema incluindo a história’ de Pound e o seu compromisso com o fascismo estiveram inextricavelmente ligados tematicamente e formalmente: o seu épico moderno refletiu e celebrou o fascismo, e foi sustentado por ele. O fim do fascismo significou o fim do épico de Pound tal como foi concebido” (WILSON, 2002, p. i)⁸². Trata-se de uma percepção ousada por assegurar que o fascismo de Pound e o seu longo poema partilharam sempre do mesmo compromisso, quando me parece mais acertado crer que *Os Cantos* refletiram as obsessões de Pound, *inclusive* o seu apreço pelo fascismo. Não fosse assim, o poema se reduziria a um panfleto, o que não é o caso. De todo modo, a percepção de Wilson é estimulante na medida em que reconhece no poema a expressão do espírito daquele tempo, especialmente a partir da coincidência entre o período final dessa escrita poética e a derrocada político-econômica dos países do Eixo.

Por tudo isso, e sem contar o pano de fundo inescapável da *Commedia*, de Dante, é a figura de Ovídio e não de Homero que prevalece.

Mais recentemente, ao ler a apresentação de Guilherme Gontijo Flores para a sua tradução das *Odes* (2024), de Horácio, não pude deixar de considerar também um possível paralelo com Pound. Primeiramente porque Flores, que se dedicou a traduzir toda a poesia de Horácio, propôs-se a “recriar a variedade de metros (vinte, no total da obra) e também a variedade discursiva (do mais baixo dos *Epodos*, passando pelo coloquial das *Sátiras* e pelo irônico-reflexivo das *Epístolas*, até chegar a píncaros de sublime de certas *Odes*).”

⁸² “From the beginning Pound’s ‘poem including history’ and his commitment to Fascism were inextricably linked thematically and formally: his modern epic corresponded to and celebrated Fascism and was sustained by it. The end of Fascism meant the end of Pound’s epic as it had been conceived in 1922 and as it had developed up until Cantos LXII - LXXI beyond which point it could no longer be sustained.”

(FLORES, 2024, p. 16). Com as devidas ressalvas, acredito que os mesmos objetivos se aplicam a esta tese, ou seja, a uma tradução que se propõe a recriar a variedade de metros utilizadas pelo autor de *Personæ* (embora exista aqui uma clara diferença, não só entre a métrica greco-romana e a lusófona, mas sobretudo de projetos tradutórios, uma vez que Flores recria os metros greco-romanos como formas cantáveis em português sem uma mediação direta da métrica tradicional lusófona; coisa que invariavelmente faço em relação ao inglês de Pound por meio de correspondências formais e funcionais, conforme illustrei anteriormente) e também sua variedade discursiva. Essa última, acredito, é o meio pelo qual esta tese busca oferecer a sua maior contribuição ao tentar recriar a variedade discursiva de Pound, a exemplo do mais baixo e desaforado poema da *Blast*, passando pelo tom coloquial de um poema como “Francesca” (situado estranhamente ainda na primeira fase de sua poesia) e pelo irônico-reflexivo típico de *Lustra* (reflexivo na medida em que também desenvolve uma série de procedimentos orientais derivados de *Cathay*, cujo caráter reflexivo é bastante notável), sem desprezar os píncaros de sublime de uma série de outros poemas (sejam os marcados pelas afetações dos primeiros anos, a exemplo de um “And Thus in Nineveh”, sejam os marcados pela maturidade dos últimos, a exemplo de um “Envoi (1919)”); isso porque, quando Pound não se encontra refém do sublime, ele não esconde certo ar de saudosismo, ainda que por meio de uma consciência já inteiramente moderna (sendo *Hugh Selwyn Mauberley* talvez o grande exemplo).

Ainda sobre a tradução de Flores, ela deriva de sua tese de doutorado, intitulada *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio*. A sua estimulante noção de mosaico parte da premissa de que

uma leitura das *Odes* pode se formular pela tendência de conectar níveis heterogêneos (tema, metro, fraseologia, léxico, figuras, contextos, etc.) numa espécie de unidade fractal. Para isso acontecer com toda sua força, cada ode convida o leitor a cruzar informações para produzir leitura, por tópica, métrica, sintagma ou o que mais se sugira; de modo que a delimitação dessas correlações acaba sendo a função do leitor em resposta à materialidade da obra [...], numa espécie de prazer da desautorização da leitura imediata, para colocar sempre cada poema em perspectiva, seja em abismo para dentro da sua estrutura, seja em vertigem para fora, na organização de cada livro. (FLORES, 2024, p. 18).

Com as devidas ressalvas, repito, enxergo aqui não só uma chave de leitura análoga para *Personæ*, mas, também, uma chave de tradução. Isso porque “a função do leitor em resposta à materialidade da obra”, apontada por Flores, pode muito bem se

estender à função do tradutor, responsável por delimitar correlações e colocar cada desafio de tradução em perspectiva, seja no abismo estrutural do poema, seja na vertigem organizacional de cada um dos livros que não somente integram mas constituem o macrolivro *Personæ*. A consciência dessa *unidade fractal* impõe que a presente tradução tenha por objetivo ser coerente com a diacronia poética do autor, estabelecendo soluções que possam sugerir ao leitor de língua portuguesa a variedade de metros e a variedade discursiva empregada por Ezra Pound.

Essa consciência tradutória presta tributo ao próprio Pound que, numa carta de 16 de dezembro de 1918 a Marianne Moore, colocou-se à disposição da poeta, até então inédita, para ajudá-la na organização do seu primeiro livro:

Se serve de ajuda, meus dez anos ou mais de prática, fracasso, sucesso, etc. na organização de índices, estão à votre service. Ou, de qualquer modo, a menos que você tenha um esquema definido para uma sequência, eu a alertaria a respeito do quão importante é a ordem dos poemas em si em um livreto. (Eu acertei e errei nisso uma vez ou outra e conheço os resultados.) (POUND, 1971, p. 143).⁸³

Com isso, além da demonstração de Pound a encarnar seu tão referido papel como um generoso agente literário, intermediando a publicação de um grande talento como Moore, o trecho dessa carta também indica que Pound buscou implementar, fosse de modo bem-sucedido ou não, fins específicos à ordem de seus poemas desde o primeiro livro, *A Lume Spento*, de 1908. Outro ponto relevante é que, àquela altura, em dezembro de 1918, Pound já havia publicado *Homage to Sextus Propertius* (1917) e três cantos primitivos, também chamados de *Ur-Cantos* (1917). Esse é basicamente o arco temporal de sua antologia, que, cronologicamente, se encerra com a recolha de *Hugh Selwyn Mauberley* (1920). Como resultado, podemos admitir desde já que a ambição de Pound por alcançar sua própria espécie de unidade fractal atravessa todo o *Personæ* (1926).

Ainda nesse sentido, como bem aponta Augusto de Campos, “[a] imagem plástica do mosaico e a figura musical da fuga têm sido frequentemente evocadas para descrever a complexa estrutura dos *Cantos* ou *Cantares*.” (CAMPOS, 1993 [1983], p. 33). Por outro lado, parece claro que a poesia de mosaicos que compõe *Os Cantos* é muito distinta da de *Personæ*. Portanto, se entendemos que a primeira deve o seu modelo mais a Ovídio,

⁸³ “For what it is worth, my ten or more years of practice, failure, success, etc. in arranging tables of contents, is à votre service. Or at any rate unless you have a definite scheme for a sequence, I would warn you of the very great importance of the actual order of poems in a booklet. (I have gone right and gone wrong in this at one time or another and know the results.)”

quero crer que a última deve o seu mais a Horácio, ao menos a partir da leitura das *Odes* formulada por Flores. Um paralelo ousado, talvez, mas mesmo Flores admite que, se “fosse traduzir o anacronismo, dava mais para pensar que Horácio estava bebendo na Grécia arcaica para dar um salto vanguardista no Principado romano”; ou ainda: “a poesia de Horácio, longe de ser um modelo de classicismo estanque e conservador, é talvez um dos grandes momentos de experimentalismo entre as letras romanas” (FLORES, 2024, p. 17).

Em chave semelhante, daria para pensar ainda que Pound foi beber não só na Grécia arcaica, mas em todo o seu *paideuma* para dar salto igual nas letras inglesas, sobretudo quando passou a atuar na Europa saído de um “país semisselvagem, já datado”. Além disso, pode-se conferir o relato de James Laughlin (1985) a respeito de como uma recepção crítica mais amplamente dedicada a Pound não se deu da noite para o dia, e de como a publicação de *The poetry of Ezra Pound* (1951), de Hugh Kenner, foi decisiva para promover não só a poesia de Pound, mas também de outros modernistas, a exemplo de William Carlos Williams, a ponto de Laughlin vê-los finalmente sendo adotados e discutidos em sala de aula por professores e alunos. O que existia, até então, eram resenhas em jornais e revistas literárias restritas a um nicho muito especializado. Afinal, tratava-se de poesia vanguardista, fato que inclusive colaborou para que Pound não figurasse em uma das conservadoras antologias intituladas *Georgian Poetry* (1912-1922), cuja série de edições reunindo poetas de pendor romântico vendia aos milhares até o surgimento de *The Waste Land* (1922) mudar o jogo por completo. As publicações de Pound, por sua vez, ficavam restritas a números bem mais modestos, e surpreende como a primeira tiragem de um título como *Hugh Mauberley* (1920) teve apenas 200 cópias.

Com isso quero ressaltar que, assim como Horácio, a poesia de Pound não foi assimilada imediatamente por seus contemporâneos. Para entendermos melhor esse aspecto, voltemo-nos um pouco mais extensamente para a recepção inicial de *Personæ*, mais especificamente para trechos de uma reveladora crítica de T. S. Eliot, publicada em janeiro de 1928, intitulada “Isolada superioridade”:

Pound exerceu e exerce uma influência imensa, mas não possui discípulos. [...] E acho que a razão é a seguinte: essa influência pode ser exercida através da forma, ao passo que discípulos surgem apenas entre aqueles que simpatizam com o conteúdo. [...] com relação à forma, ele se antecipou, se superou e ainda está adiantado em relação à nossa geração – e até à geração literária depois de nós; ao passo que suas ideias frequentemente são as mesmas da geração que o precedeu. [...] É

uma anomalia interessante, mas isso talvez não seja o mais curioso. O que é mais curioso é sua completa e isolada superioridade como um mestre da forma poética. Atualmente, ninguém pratica a arte do verso com tamanha austeridade e devoção; e, atualmente, ninguém jamais praticou de forma mais bem-sucedida. [...] Um homem que cria novos ritmos é um homem que amplia e refina nossa sensibilidade; e isso não é meramente uma questão de “técnica”. [...] A única revolução [desde o advento do *vers libre*] foi que Ezra Pound nasceu com um ouvido excelente para versos. Ele possibilitou que algumas outras pessoas, inclusive eu, aprimorassem seu senso poético; de modo que ele aprimorou a poesia através dele e de outros homens. Eu não consigo pensar em nenhum poeta, da nossa geração ou da próxima, cujo verso (se possui algum valor) não tenha se aprimorado por meio do estudo da poesia de Pound. Sua poesia é um livro de formas poéticas de referência inesgotável. De fato, não há mais ninguém para estudar (ELIOT, 2011 [1928], p. 168).⁸⁴

Em primeiro lugar, é possível perceber uma semelhança entre o que diz Eliot e o que diria Augusto de Campos sobre a influência de Pound. Como já vimos, o grupo concreto se apegou à aplicação do método ideográfico a partir dos seus próprios anseios vanguardistas, “abolindo o discursivo”. Ou seja, simpatizaram com a forma, mas não com o conteúdo, como sugere Eliot. O problema é que os concretistas – e, nessa mesma linha, também Eliot – admitiram que existia apenas um jeito de inicialmente seguir os passos de Pound, que seria através da forma. Mas, como Eliot também fez questão de dizer, Pound “possibilitou que algumas outras pessoas [...] aprimorassem seu senso poético”. E se admitirmos que o senso poético pode ser aprimorado através de outros atributos que não só a forma, verificamos que a influência de Pound era maior do que Eliot supunha.

Pound criou ao seu redor o grupo dos imagistas, pouco depois o dos vorticistas; Eliot (1888-1965) é, de certo modo, um discípulo de Pound, assim como Williams (1883-1963), sobretudo o de *Paterson* (1946-1958); Louis Zukofsky (1904-1978) foi poundiano desde o começo; Allen Ginsberg (1926-1997) se dizia diretamente influenciado por Pound (pensemos num livro como *A queda da América*, de 1973), depois o nicaraguense

⁸⁴ “Pound has had, and has an immense influence, but no disciples. [...] And I think that the reason is this: that influence can be exerted through form, whereas one makes disciples only among those who sympathize with the content. [...] But of Pound I believe that in form he foreran, excelled, and is still in advance of our own generation and even the literary generation after us; whereas his ideas are often those of the generation which preceded him. [...] It is an interesting anomaly, but perhaps not curious. What is curious is his complete and isolated superiority as a master of verse form. No one living has practiced the art of verse with such austerity and devotion; and no one living has practiced it with more success. [...] A man who devises new rhythms is a man who extends and refines our sensibility; and that is not merely a matter of “technique.” [...] The only revolution was that Ezra Pound was born with a fine ear for verse. He has enabled a few other persons, including myself, to improve their verse sense; so that he has improved poetry through other men as well as by himself. I cannot think of any one writing verse, of our generation and the next, whose verse (if any good) has not been improved by the study of Pound’s. His poetry is an inexhaustible reference book of verse form. There is, in fact, no one else to study.”

Ernesto Cardenal (1925-2020), que inclusive traduziu Pound para o espanhol, também tem algo poundiano na sua poesia, assim como o chileno Pablo Neruda (1904-1973). No Brasil, Mário Faustino, que notoriamente admirava o trabalho do grupo concreto sem jamais ter aderido ao concretismo, foi, na essência, o mais poundiano de todos eles. Podemos citar, ainda, Jorge de Lima (1893-1953), que inclusive fez chegar o seu *Invenção de Orfeu* (1952) ao conhecimento de Pound, bem como Gerardo Mello Mourão (1917-2007), cujo livro *O País dos Mourões* (1963) recebeu grandes elogios de Pound. Como se vê, a lista de discípulos é longa, e a maioria dos citados passa longe do concretismo.

Mas o pressuposto de Eliot também o leva a insistir na importância de *Personæ* como um compêndio de formas que merecia ser estudado com toda atenção. O que nos traz novamente ao paralelo com Horácio, cujas *Odes* o tradutor Guilherme Gontijo Flores reconhece como sendo “o maior conjunto de polimetria romana registrado num só autor; uma aventura tão radical que, além de não ter antecessores do mesmo nível, não gerou imitadores no futuro.” (FLORES, 2024), p. 16). Um pouco mais adiante, o mesmo reitera: “Horácio é um caso peculiar na poesia romana, com pouquíssimos sucessores, nenhum com a mesma ousadia” (FLORES, 2024), p. 19). Temos aqui uma sensação de estranhamento partilhada pelos pares de Horácio e Pound derivada da radicalidade de seus projetos poéticos: Horácio é “um caso peculiar”, ao passo que Pound é tido como “uma anomalia interessante”. Por fim, pouco antes de qualificar Pound nesses termos, Eliot afirma que “suas ideias frequentemente são as mesmas da geração que o precedeu”, o que acaba por reiterar uma de nossas impressões anteriores, mais precisamente na seção 1.3, “Richard Aldington e o último dos românticos”, quando defendi que Pound estaria mais para o último romântico da era vitoriana do que para o primeiro modernista de fato.

Ainda assim, o paralelo a princípio pode parecer improdutivo ao considerarmos a crítica ferrenha dispensada por Pound num ensaio intitulado simplesmente “Horácio”, publicado na revista *Criterion*, em 1929, e que faz lembrar seus desaforos dirigidos certa vez também a Whitman.

Nem simples nem apaixonado, sensual apenas na medida em que é um gourmet de comida e de linguagem, *aere perennius*, Quinto Horácio Flaco, careca, barrigudo, mal-educado, bajulador, menos poético do que qualquer outro grande mestre da literatura, ocupa um tomo completo do *Catálogo do Museu Britânico* e cerca de metade da má

poesia em inglês parece ter sido escrita sob sua influência. (POUND, 1970 [1929], p. 178).⁸⁵

A raiz do problema, segundo Pound, está no fato de Horácio ser pouco objetivo – uma exigência inegociável do credo imagista de outros tempos. Isso leva ao argumento de que Horácio não teria sido bem traduzido para o inglês até então. E se não havia mesmo traduções à altura do poeta romano, Pound veria nisso a oportunidade para expor sua ampla preferência por Catulo e Propércio.

Mas houve quem não se sentisse desautorizado pela crítica do autor e se dedicasse a considerar o mesmo paralelo que tenciono desenvolver aqui, como foi o caso de Lowell Bowditch em seu artigo intitulado “The Horatian Poetics of Ezra Pound and Robert Pinsky” [“A poética horaciana de Ezra Pound e Robert Pinsky”], publicado em 1996. Perspicaz, Bowditch parte justamente da provocação de Pound na *Criterion* para justificar a sua tese. Diz ele:

É assim que um dos mais notórios sabe-tudo do século XX caracteriza o poeta de decoro mais citado da Roma augustana. Mas esse retrato virulento e nada lisonjeiro do alegre amigo epicurista dos classicistas revela mais do que apenas os preconceitos idiossincráticos de Pound. O alcance magistral da sentença exhibe uma paródia literária do mais alto nível, uma estilística *imitatio* em prosa inglesa do denso estilo paratático de um discurso dedicatório nas *Odes*. Aqui, como nos poemas a Mecenas, patrono de Horácio, modificadores e frases adjetivas se acumulam grandiosamente em uma antecipação decisiva do assunto. E, no entanto, ao escolher a prosa como meio, Pound contorna as dificuldades muitas vezes intransponíveis enfrentadas por qualquer poeta que tente traduzir um “efeito horaciano” em inglês. Embora a sentença de Pound não se refira explicitamente ao artesanato poético que a tantos tem intimidado, as qualidades técnicas das *Odes* – a sua sofisticação métrica e numerosos recursos retóricos – estão implícitas na visão depreciativa elegantemente estilizada do seu autor. (BOWDITCH, 1996, p. 451-452).⁸⁶

⁸⁵ “Neither simple nor passionate, sensuous only in so far as he is a gourmet of food and of language, *aere perennius*, Quintus Horatius Flaccus, bald-headed, pot-bellied, underbred, sycophantic, less poetic than any other great master of literature, occupies one complete volume of the *British Museum Catalogue* and about half the bad poetry in English might seem to have been written under his influence”

⁸⁶ “Thus one of the twentieth century’s most notorious know-it-alls characterizes Augustan Rome’s most quoted poet of decorum. But this virulent and none too flattering portrait of the classicist’s jolly Epicurean friend reveals more than just the idiosyncratic prejudices of Pound. The magisterial sweep of the sentence displays literary parody of the highest order, a stylistic *imitatio* in English prose of the dense paratactic style of a dedicatory address in the *Odes*. Here, as in poems to Maecenas, Horace’s patron, modifiers and adjectival phrases pile up grandly in momentous anticipation of the subject. And yet, by choosing prose as his medium Pound skirts the often insurmountable difficulties faced by any poet who tries to render an ‘Horatian effect’ in English. While Pound’s sentence does not explicitly refer to the craftsmanship which has daunted so many, the technical qualities of the *Odes*—their metrical sophistication and many rhetorical devices—are implied in the elegantly styled depreciative vision of their author.”

A observação de Bowditch nos remete ao que Pound mesmo já havia declarado anos antes num artigo intitulado “Notas sobre os classicistas elisabetanos”, publicado inicialmente na *Egoist* por volta de 1915-16: “[a]s *Sátiras* de Horácio são, acreditamos, a base de grande parte da sátira do século XVIII.” (POUND, 1934, p. 114).⁸⁷ Depreciativas ou não, as apreciações de Pound apontam para o reconhecimento da importância de Horácio na medida em que ressaltam a influência de sua vertente satírica, vertente essa que seria determinante para o vanguardismo de uma série de composições do próprio Pound. Outro ponto é que, mais do que se deter a respeito do que Pound sabidamente alegou a respeito de Horácio, creio que a maior contribuição crítica de Bowditch foi a de se voltar objetivamente sobre exemplos de uma poética horaciana na obra de Pound.

A partir disso, passemos a uma tarefa semelhante no intuito de identificar possíveis desdobramentos de um mosaico horaciano na poesia de *Personæ* (1926).

2.1 “NESTA FASE DO JOGO”: A EDIÇÃO DE *PERSONÆ* ENQUANTO PROJETO DIACRÔNICO

Um bom ponto de partida a respeito da consciência demonstrada por Pound na organização do livro *Personæ* se encontra numa carta de 28 de novembro de 1925 a seu pai, Homer: “[a]s coisas que estou jogando fora são as coisas ‘molengas’ e os exercícios métricos. Pelo menos o que eu me forçava a acreditar serem algo mais do que exercícios, mas que já não me convencem de que eu tinha algo a dizer quando os escrevi; ou nada além de um sentimento geral de que era hora de escrever um poema.” (BAEHLER; LITZ, 1990, p. 272).⁸⁸

Conforme esclarece o pesquisador Jeremy Diaper, “[e]sta carta em particular foi coletada por D.D. Paige a partir de uma série de cartas de Pound que permanecem inéditas.” (DIAPER, 2011, p. 159-160).⁸⁹ À luz dessa carta, temos uma primeira evidência de que o livro a que temos acesso hoje é uma edição crítica de todo o material que o autor desejava preservar. Tendo omitido as peças consideradas “molengas” e os

⁸⁷ “Horace’s *Satires* are, we believe, the basis of much eighteenth century satire.”

⁸⁸ “The things I’m throwing out are the ‘soft’ stuff, and the metrical exercises. At least what I once bluffed myself into believing were something more than exercises but which no longer convince me that I had anything to say when I wrote ‘em; or anything but a general feeling that it wuz time I wrote a pome.”

⁸⁹ “This particular letter was assembled by D.D. Paige from a series of letters by Pound that remain unpublished. It was taken from the American Literature Collection at Yale University Library. Paige attached a number to each letter, this letter is numbered 778 and was written on November 28, 1925.”

exercícios métricos, podemos depreender que aquilo que Pound desejava preservar era uma poesia de impacto e experimentada. Sua menção à retirada de exercícios métricos não significou de maneira alguma o favorecimento daquilo que alguns entendem erroneamente como sendo a suposta essência do verso livre, ou seja, um tipo de verso que se opõe por completo ao verso regular. O que Pound parece apontar em sua carta é o fato de que ele buscava preservar apenas os seus exercícios métricos mais bem-sucedidos. Basta notarmos a manutenção de inúmeros poemas centrados justamente em metros tradicionais, a exemplo do metro de balada em “Ballad of the Goodly Fere”, ou dos experimentos com metros quantitativos, dos quais a forma da estrofe sáfica se sobressai.

Essa impressão fica ainda mais clara numa carta bem anterior, de 24 de abril de 1916, endereçada à jovem poeta inglesa Iris Barry (1895-1969), que lhe pedira uma leitura crítica de alguns poemas: “[s]ua prática com metros regulares é uma coisa boa; melhor ter em mente que [isso] é uma prática e que provavelmente servirá para tornar sua voz maleável. Ninguém pode fazer bons versos livres se não tiver lutado com o regular; pelo menos não conheço ninguém que tenha.” (POUND, 1971 [1950], p. 79).⁹⁰ Ou seja, Pound defendia a prática como modo de tornar a voz poética um meio [“medium”] de expressão maleável, capaz de adequar o metro à emoção⁹¹.

Ainda com relação à citada carta de novembro de 1925, a explicação de Pound a respeito do material que ele estava determinado a “jogar fora” do seu vintouro livro derivava do pedido de Homer, seu pai, para que ele reconsiderasse a supressão de uma pequena coda que aparece ao fim de *A Lume Spento* sob a epígrafe “Reforçais velhos sonhos pra que o mundo não se abata” (“Make strong old dreams lest this our world lose heart”). A primeira das duas estrofes se lê assim:

<i>For man is a skin full of wine</i>	O homem é um odre de vinho,
<i>But his soul is a hole full of God</i>	Um oco cheio de Deus, sua alma,
<i>And the song of all time blows thru him</i>	E a canção das eras sopra nele
<i>As winds thru a knot-holed board.</i>	Como o vento em nó oco da tábuia.

⁹⁰ “Your practice with regular metres is a good thing; better keep in mind that [it] is practice, and that it will probably serve to get your medium pliable. No one can do good free verse who hasn’t struggled with the regular; at least I don’t know anyone who has.”

⁹¹ Esse trecho retoma e ilustra bem uma discussão do capítulo anterior, quando tratamos da busca de Pound por uma forma suficientemente maleável para a escrita d’*Os Cantos*.

Segundo Baechler e Litz, “Homer Pound parece ter se prendido a esse trecho da poesia inicial porque foi uma das partes elogiadas pela poeta americana Ella Wheeler Wilcox em sua crítica de *A Lume Spento* [...]. Homer conheceu Ella Wheeler Wilcox quando eles eram jovens e existe algumas evidências de um laço sentimental entre eles.” (BAECHLER; LITZ, 1990, p. 272).⁹² Mas o filho insistiu: “[eu] não acho que possa reimprimir ‘god’ como uma rima para ‘board’ nesta fase do jogo, por mais nobres que sejam os sentimentos.” (BAECHLER; LITZ, 1990, p. 272).⁹³

Nesse caso, além da rima incompleta mencionada, a comparação entre o buraco de nó em uma tábua (“knot-holed board”) e o vazio da alma preenchida por Deus (“a hole full of God”) soa igualmente forçada. O Pound experimentado de 1925 sugere que a apresentação da imagem fora infeliz e toda a coda, por consequência, seria abandonada. Por outro lado, é curioso notar como essa espécie de rima incompleta seria revisitada com destreza em *Mauberley*, assim como o tom geral do discurso, também às voltas com sentimentos mais nobres, mas já atravessado por um princípio de expressão demolidor.

O entendimento de Pound não apenas da *fase* em que ele e sua obra então se encontravam, mas também do *jogo* em que ambos estavam envolvidos é, por si só, uma clara demonstração de consciência diacrônica. A publicação de *Personæ* viria, portanto, como uma carta de intenções com objetivos definidos. Pound sabia bem que efeito pretendia causar e a organização planejada para o seu livro reflete isso.

A *fase*, nesse caso, coincidia com um primeiro balanço crítico das vanguardas imagista e vorticista, ao passo que Pound já se encontrava inteiramente voltado à escrita d’*Os Cantos*, cuja primeira amostra mais ampla fora apresentada justamente em 1925 com a publicação de *A Draft of XVI Cantos*, em Paris. Ainda sobre *A Draft*, a poundiana Betsy Erkkila nota como o jovem crítico estadunidense R. P. [Richard Palmer] Blackmur (1904-1965), então com 21 anos, “tornou-se o primeiro crítico a analisar plenamente e a se envolver de forma imaginativa com o poema como um todo em vez de apenas citar versos bonitos.” (ERKKILA, 2011, p. xxx).⁹⁴ Conforme discussão anterior, esse trecho confirma o quanto uma ampla apreciação da obra de Pound se deu a passos lentos. De

⁹² “Homer Pound may have cherished this bit of early verse because it was one of the pieces praised by the American poet Ella Wheeler Wilcox in her review of *A Lume Spento* (see *Ezra Pound and Dorothy Shakespear: Their Letters*, p. 83). Homer had known Ella Wheeler Wilcox when they were young, and there is some evidence of a sentimental attachment between them.”

⁹³ “[I] dont think I can reprint ‘god’ as a rhyme for ‘board’ at this stage of the game, howefferr noble the sentiments may be.”

⁹⁴ “With the publication of the first volume of Pound’s experimental epic, *A Draft of XVI Cantos* in Paris in 1925, Blackmur, who was only twenty-one at the time, became the first critic fully to analyze and imaginatively engage with the poem as a whole rather than merely cite beautiful lines.”

todo modo, a publicação de *Personae* viria para demarcar um novo interesse da crítica. Tratava-se da nova fase do jogo a que Pound havia se referido e que, segundo Erkkilä, constituiu-se num momento decisivo:

Junto com a crítica entusiasmada de Blackmur, a publicação de *Personae: The Collected Poems of Ezra Pound* em 1926 marcou outro ponto de virada na reputação de Pound como poeta e crítico. *Personae*, que reúne todos os poemas que ele quis preservar, exceto os Cantos, ocasionou uma série de avaliações retrospectivas de sua obra poética. Embora nem todos otimistas, a maioria dos críticos concordou que o que antes era uma seita – Imagismo, Vorticism, Modernismo, Pós-Impressionismo – havia agora se tornado um movimento. Ocorreria uma revolução nas letras inglesas e americanas, e Pound foi aclamado como seu primeiro criador. Em vez de ser “morto pelo silêncio”, como Eliot havia temido, Pound se viu no centro do renascimento literário que se propôs a criar. (ERKKILÄ, 2011, p. xxx).⁹⁵

Em vista de tudo isso, podemos admitir que o caráter crítico dessa edição constitui um projeto diacrônico, motivo também pelo qual a tradução que apresentaremos a seguir se vale do enfoque sobre o mesmo critério.

⁹⁵ “Along with Blackmur’s rave review, the publication of *Personae: The Collected Poems of Ezra Pound* in 1926 marked another turning point in Pound’s reputation as a poet and critic. *Personae*, which collects all of the poems that he wanted to preserve except the Cantos, occasioned a series of retrospective evaluations of his poetic achievement. Although not all positive, most of the reviewers agreed that what was once a cult – Imagism, Vorticism, Modernism, Post-Impressionism – had now become a movement. A revolution in English and American letters had taken place, and Pound was hailed as its first maker. Rather than being ‘killed by silence’ as Eliot had once worried, Pound found himself at the center of the literary renaissance that he had set out to create.”

3 A TRADUÇÃO

P E R S O N Æ

OS POEMAS BREVES DE

EZRA POUND

THIS BOOK IS FOR
MARY MOORE
OF TRENTON, IF SHE
WANTS IT

ESTE LIVRO É PARA
MARY MOORE
DE TRENTON, ISSO SE
ELA QUISE

POEMAS DE
1908-1911

THE TREE

I stood still and was a tree amid the wood,
Knowing the truth of things unseen before;
Of Daphne and the laurel bow
And that god-feasting couple old
That grew elm-oak amid the wold. 5
'Twas not until the gods had been
Kindly entreated, and been brought within
Unto the hearth of their heart's home
That they might do this wonder thing;
Nathless I have been a tree amid the wood 10
And many a new thing understood
That was rank folly to my head before.

A ÁRVORE

Imóvel, eu era uma árvore no bosque,
Sabedor de verdades jamais vistas;
De Dafne e do ramo de louro
E daquele velho casal
Transformado em olmo-carvalho. 5
Até os deuses terem sido
Gentilmente tratados e trazidos
Ao pé da lareira daquele lar
Não fizeram os dois um tal prodígio;
No entanto, eu era uma árvore no bosque 10
E compreendi muitas coisas novas
Que achei loucura na primeira vista.

AND THUS IN NINEVEH

“Aye! I am a poet and upon my tomb
 Shall maidens scatter rose leaves
 And men myrtles, ere the night
 Slays day with her dark sword.

“Lo! this thing is not mine 5
 Nor thine to hinder,
 For the custom is full old,
 And here in Nineveh have I beheld
 Many a singer pass and take his place
 In those dim halls where no man troubleth 10
 His sleep or song.
 And many a one hath sung his songs
 More craftily, more subtle-souled than I;
 And many a one now doth surpass
 My wave-worn beauty with his wind of flowers, 15
 Yet am I poet, and upon my tomb
 Shall all men scatter rose leaves
 Ere the night slay light
 With her blue sword.

“It is not, Raana, that my song rings highest 20
 Or more sweet in tone than any, but that I
 Am here a Poet, that doth drink of life
 As lesser men drink wine.”

E ASSIM EM NÍNIVE

“Sim! Sou poeta e sobre a minha tumba
 Donzelas hão de espalhar pétalas de rosas
 E os homens mirtos, antes que a noite
 Ceife o dia com sua espada sombria.

Vê! isso não diz respeito a mim 5
 Nem a ti para dar entraves,
 Pois o costume data de muito,
 E aqui em Nínive testemunhei
 Mais de um bardo ir tomar o seu lugar
 Naquelas câmaras em que ninguém perturba 10
 Sono ou canto.
 E mais de um fez soar suas canções
 Com mais arte, mais graça que eu;
 E mais de um decerto ora supera,
 Com ar de flores, meu semblante marulhado, 15
 Porém sou poeta, e sobre a minha tumba
 Todos hão de espalhar pétalas de rosas
 Antes que a noite aniquile a luz
 Com sua espada fria.

Não é, Raana, que meu canto soe 20
 Mais alto ou mais doce que os outros,
 Mas que sou Poeta, e bebo vida
 Como os vis bebem vinho.”

GUIDO INVITES YOU THUS

“Lappo I leave behind and Dante too,
Lo, I would sail the seas with thee alone!
Talk me no love talk, no bought-cheap fiddl’ry,
Mine is the ship and thine the merchandise,
All the blind earth knows not th’emprise 5
Whereto thou calledst and whereto I call.

Lo, I have seen thee bound about with dreams,
Lo, I have known thy heart and its desire;
Life, all of it, my sea, and all men’s streams
Are fused in it as flames of an altar fire! 10
Lo, thou hast voyaged not! The ship is mine.”

GUIDO TE CONVIDA ASSIM

“Lappo largo de vez, também a Dante,
Oh, cruzaria os mares só contigo!
Não me falem de amor, não contem léria,
É minha a nave e tua a mercancia,
A terra cega desconhece a via
Para a qual te voltaste e eu me volto.

5

Oh, vi a ti mui envolvida em sonhos,
Conheci o teu cor e o seu penar;
O mar da vida e os nossos remoinhos
Se fundem como o fogo de um altar!
Oh, tu nem viajaste! É minha a nave.”

10

BALLATETTA

The light became her grace and dwelt among
Blind eyes and shadows that are formed as men;
Lo, how the light doth melt us into song:

The broken sunlight for a healm she beareth
Who hath my heart in jurisdiction. 5
In wild-wood never fawn nor fallow fareth
So silent light; no gossamer is spun
So delicate as she is, when the sun
Drives the clear emeralds from the bended grasses
Lest they should parch too swiftly, where she passes. 10

BALLATETTA

A luz foi sua graça e habitação
De olhos cegos e sombras como se homens;
Atentai como a luz nos faz canção:

A que possui meu cor em seu acervo
Porta um elmo em lascas feito o arrebol. 5
Na mata, nunca a corça nem o cervo
Ante luz tão silente; ou aranhol
Tão fino quanto ela, quando o sol
Alumbra o verde da grama que grassa
Para que tarde o viço onde ela passa. 10

ERAT HORA

“Thank you, whatever comes.” And then she turned
And, as the ray of sun on hanging flowers
Fades when the wind hath lifted them aside,
Went swiftly from me. Nay, whatever comes
One hour was sunlit and the most high gods
May not make boast of any better thing
Than to have watched that hour as it passed.

5

ERAT HORA

“Agradecida, venha o que vier.”

Então virou-se e, como o sol nas flores

Foge quando o vento as faz se afastar,

Ela se foi. Não, venha o que vier,

Por uma hora fez-se sol, e os deuses

5

Não podem se orgulhar de algo melhor

Do que ter visto a hora que passou.

THE HOUSE OF SPLENDOUR

'Tis Evanoe's,
 A house not made with hands,
 But out somewhere beyond the worldly ways
 Her gold is spread, above, around, inwoven;
 Strange ways and walls are fashioned out of it. 5

And I have seen my Lady in the sun,
 Her hair was spread about, a sheaf of wings,
 And red the sunlight was, behind it all.

And I have seen her there within her house,
 With six great sapphires hung along the wall, 10
 Low, panel-shaped, a-level with her knees,
 And all her robe was woven of pale gold.

There are there many rooms and all of gold,
 Of woven walls deep patterned, of email,
 Of beaten work; and through the claret stone, 15
 Set to some weaving, comes the aureate light.

Here am I come perforce my love of her,
 Behold mine adoration
 Maketh me clear, and there are powers in this
 Which, played on by the virtues of her soul, 20
 Break down the four-square walls of standing time.

A CASA DO ESPLENDOR

É de Evanoé,
Feita não por mãos,
Longe, porém, dos caminhos mundanos,
Seu ouro se espalhou, se entreteceu;
Formaram-se extraordinários cômodos. 5

E eu vi minha Senhora sob o sol,
Cabelo desprendido, um feixe de asas,
E vermelho era o sol, por trás de tudo.

E eu a vi lá dentro de sua casa,
Com seis grandes safiras na parede, 10
Feito um painel, na altura dos joelhos,
E o seu robe era todo em ouro claro.

Há muitos quartos lá e todos de ouro,
De paredes gravadas, com esmalte,
Com cinzel; e pela pedra clarete, 15
Sobre um trançado, adentra a luz dourada.

Aqui estou, por força desse amor,
Eis que essa adoração
Me purifica, e há poderes nisso
Que, graças às virtudes de sua alma, 20
Quebram as quatro paredes do Eterno.

THE FLAME

'Tis not a game that plays at mates and mating,
Provençe knew;

'Tis not a game of barter, lands and houses,
Provençe knew.

We who are wise beyond your dream of wisdom, 5

Drink our immortal moments; we "pass through."

We have gone forth beyond your bonds and borders,
Provençe knew;

And all the tales of Oisín say but this:

That man doth pass the net of days and hours. 10

Where time is shrivelled down to time's seed corn

We of the Ever-living, in that light

Meet through our veils and whisper, and of love.

O smoke and shadow of a darkling world,

These, and the rest, and all the rest we knew. 15

'Tis not a game that plays at mates and mating,

'Tis not a game of barter, lands and houses,

'Tis not "of days and nights" and troubling years,

Of cheeks grown sunken and glad hair gone gray;

There *is* the subtler music, the clear light 20

Where time burns back about th' eternal embers.

We are not shut from all the thousand heavens:

Lo, there are many gods whom we have seen,

Folk of unearthly fashion, places splendid,

Bulwarks of beryl and of chrysoprase. 25

Sapphire Benacus, in thy mists and thee

Nature herself's turned metaphysical,

Who can look on that blue and not believe?

A CHAMA

Não brinca de casais e acasalar,
 Provença viu;
 Não brinca de trocar, torrões e lares,
 Provença viu.

Mais sábios do que podes conceber, 5

Bebemos do perpétuo; nós “passamos”.

Muito à frente de bodas e de bordas,
 Provença viu;

E todo conto de Oisín diz o mesmo:

Esse homem não se prende a dias e horas. 10

Onde o tempo encolheu ao grão de si,

Nós, dos Eternos, sob aquela luz,

Entre véus e sussurros, nos amamos.

Ó fumaça e sombra d’um mundo obscuro,

Estes, e o resto, e os demais que vimos. 15

Não brinca de casais e acasalar,
 Não brinca de trocar, torrões e lares,
 Nem “de dias e noites” e anos tensos,
 De bochechas caídas e de cãs;

Existe a cansò mais sutil, a luz 20

Onde em brasas eternas arde o tempo.

Não ficamos de fora dos mil céus:

Atenta os muitos deuses que já vimos,

De ar sobrenatural, paços esplêndidos,

Baluartes de berilo e de crisópraso. 25

Benaco de safira, em tuas brumas

A natureza fez-se metafísica,

Quem pode ver aquele azul sem crer?

Thou hooded opal, thou eternal pearl,
O thou dark secret with a shimmering floor, 30
Through all thy various mood I know thee mine;

If I have merged my soul, or utterly
Am solved and bound in, through aught here on earth,
There canst thou find me, O thou anxious thou,
Who call'st about my gates for some lost me; 35
I say my soul flowed back, became translucent.
Search not my lips, O Love, let go my hands,
This thing that moves as man is no more mortal.
If thou hast seen my shade sans character,
If thou hast seen that mirror of all moments, 40
That glass to all things that o'ershadow it,
Call not that mirror me, for I have slipped
Your grasp, I have eluded.

Pérola eterna, opala encapuzada,
Segredo obscuro com um chão lustroso, 30
Por todos os teus ares, te sei meu;

Se eu imergi minh'alma, ou se estou
Disperso ou preso em algo aqui na terra,
Lá podes me encontrar, ó louco tu,
Que clama em meus portões meu eu perdido; 35
Minh'alma regressou, se fez translúcida.
Não procures meus lábios, minhas mãos,
Isto a se mover já não é mortal.
Se viste minha sombra sem caráter,
Se viste aquele espelho dos instantes, 40
Aquele a refletir o que o ensombra,
Não digas que sou eu, pois escapei
De ti, eu te eludi.

THE ALTAR

Let us build here an exquisite friendship,
The flame, the autumn, and the green rose of love
Fought out their strife here, 'tis a place of wonder;
Where these have been, meet 'tis, the ground is holy.

O ALTAR

Construamos aqui uma rara amizade,
A chama, o outono e a rosa verde da paixão
Aqui travaram lutas, paço de prodígios;
Onde estiveram, saibas que o solo é sagrado.

AU SALON

Her grave, sweet haughtiness
Pleaseth me, and in like wise
Her quiet ironies.
Others are beautiful, none more, some less.

I suppose, when poetry comes down to facts,
When our souls are returned to the gods
 and the spheres they belong in,
Here in the every-day where our acts
Rise up and judge us; 5

I suppose there are a few dozen verities
That no shift of mood can shake from us:

One place where we'd rather have tea
(Thus far hath modernity brought us)
"Tea" (Damn you!) 10

Have tea, damn the Caesars,
Talk of the latest success, give wing to some scandal,
Garble a name we detest, and for prejudice?
Set loose the whole consummate pack
to bay like Sir Roger de Coverley's

This our reward for our works,
 sic crescit gloria mundi:
 Some circle of not more than three
 that we prefer to play up to,
 Some few whom we'd rather please
 than hear the whole aegrum vulgus
 Splitting its beery jowl
 a-meaowling our praises.

Some certain peculiar things,

 cari laresque, penates,

25

Some certain accustomed forms,

 the absolute unimportant.

Certas coisas peculiares,
cari laresque, penates,
Certas formas costumeiras,
a banalidade absoluta.

25

AU JARDIN

O you away high there,
 you that lean
From amber lattices upon the cobalt night,
I am below amid the pine trees,
Amid the little pine trees, hear me!

5

“The jester walked in the garden.”

Did he so?

Well, there’s no use your loving me

That way, Lady;

For I’ve nothing but songs to give you.

10

I am set wide upon the world's ways
To say that life is, some way, a gay thing,
But you never string two days upon one wire
But there'll come sorrow of it.

And I loved a love once. 15

Over beyond the moon there,
I loved a love once,
And, may be, more times,

But she danced like a pink moth in the shrubbery.

Oh, I know you women from the “other folk,” 20
And it’ll all come right,
O’ Sundays.

“The jester walked in the garden.”

Did he so?

AU JARDIN

Ó tu aí no alto,

te apoiando

Nas treliças de âmbar sobre o céu cobalto,

Estou em baixo entre os pinheiros,

Entre os pinheirinhos, ouve!

5

“O bobo passeava no jardim.”

Jura?

Bem, não adianta tu me amares

Assim, Senhora;

Tenho apenas canções a oferecer.

10

Estou a par do modo como o mundo

Diz que a vida entrega um quê de alegre

Mas ninguém põe dois dias num varal

Sem que a tristeza apareça.

E uma vez amei um amor.

15

Lá além da lua,

Uma vez amei um amor,

E, talvez, mais vezes;

Qual mariposa rosa, ela dançou nas moitas.

Oh, eu vos conheço, mulheres do “outro povo”,

20

E vai tudo se encaixar,

P’los domingos.

“O bobo passeava no jardim.”

Jura?

POEMAS DE
RIPOSTAS
1912

IN EXITUM CUIUSDAM

On a certain one's departure

“Time’s bitter flood”! Oh, that’s all very well,
But where’s the old friend hasn’t fallen off,
Or slacked his hand-grip when you first gripped fame?
I know your circle and can fairly tell
What you have kept and what you’ve left behind:
I know my circle and know very well
How many faces I’d have out of mind.

5

IN EXITUM CUIUSDAM

Na partida de certa pessoa

“O tempo e seu dilúvio amargo”! Muito bem,
Mas onde o velho amigo que não se afastou,
Ou que mal te cumprimentou após a fama?
Eu conheço o teu círculo e, como ninguém,
O que guardaste e o que deixaste para trás:
Eu conheço o meu círculo e sei muito bem
De quantos rostos já não me recordo mais.

5

QUIES

This is another of our ancient loves.

Pass and be silent, Rullus, for the day

Hath lacked a something since this lady passed;

Hath lacked a something. 'Twas but marginal.

QUIES

Eis outro amor antigo que tivemos.
Passa em silêncio, Rulo, pois o dia
É coxo desde a perda desta dama;
É coxo. Mas ninguém dá pela falta.

THE SEAFARER

From the Anglo-Saxon

May I for my own self song's truth reckon,
 Journey's jargon, how I in harsh days
 Hardship endured oft.
 Bitter breast-cares have I abided,
 Known on my keel many a care's hold, 5
 And dire sea-surge, and there I oft spent
 Narrow nightwatch nigh the ship's head
 While she tossed close to cliffs. Coldly afflicted,
 My feet were by frost benumbed.
 Chill its chains are; chafing sighs 10
 Hew my heart round and hunger begot
 Mere-weary mood. Lest man know not
 That he on dry land loveliest liveth,
 List how I, care-wretched, on ice-cold sea,
 Weathered the winter, wretched outcast 15
 Deprived of my kinsmen;
 Hung with hard ice-flakes, where hail-scur flew,
 There I heard naught save the harsh sea
 And ice-cold wave, at whiles the swan cries,
 Did for my games the gannet's clamour, 20
 Sea-fowls' loudness was for me laughter,
 The mews' singing all my mead-drink.
 Storms, on the stone-cliffs beaten, fell on the stern
 In icy feathers; full oft the eagle screamed
 With spray on his pinion. 25
 Not any protector
 May make merry man faring needy.
 This he little believes, who aye in winsome life
 Abides 'mid burghers some heavy business,

O MAREANTE

Do anglo-saxão

Possa eu mesmo vera versão cantar,
 No jargão da jornada, como lidei
 Amiúde com dias árduos.
 Tormentos tenho suportado,
 Cortando minha quilha com cautela, 5
 E o mar medonho, onde amiúde passei
 Longas noites pousado junto à proa
 Rechaçando rochedos. Friamente aflito,
 Meus dedos ficaram dormentes.
 Escravos do frio; suspiros 10
 Romperam o meu peito e a fome fez
 Mareada a alma. Nenhum homem
 Que passa em paz na terra firme infere
 Como eu, miserável, no mar gelado,
 Sobrevivi ao inverno, em degredo 15
 Privado de meus pares;
 Cercado pelo gelo, entre o granizo,
 Nada se ouvia, exceto o mar revolto
 E a onda fria, e enquanto o cisne cantava,
 Divertia-me imitando o clamor do alcatraz, 20
 O ruído das aves marinhas me era riso,
 O pio das gaivotas era o meu hidromel.
 Borrascas, chocando-se às rochas, caíam na popa
 Como plumas de gelo; amiúde a águia guinchava
 Com espuma do mar nas asas. 25

Mas protetor algum

Pode alegrar um pobre sem abrigo.
 Mal pode crer aquele que vive contente
 Na borda dos burgueses e seus afazeres,

Wealthy and wine-flushed, how I weary oft 30
 Must bide above brine.
 Neareth nightshade, snoweth from north,
 Frost froze the land, hail fell on earth then,
 Corn of the coldest. Nathless there knocketh now
 The heart's thought that I on high streams 35
 The salt-wavy tumult traverse alone.
 Moaneth alway my mind's lust
 That I fare forth, that I afar hence
 Seek out a foreign fastness.
 For this there's no mood-lofty man over earth's midst, 40
 Not though he be given his good, but will have in his youth greed;
 Nor his deed to the daring, nor his king to the faithful
 But shall have his sorrow for sea-fare
 Whatever his lord will.
 He hath not heart for harping, nor in ring-having 45
 Nor winsomeness to wife, nor world's delight
 Nor any whit else save the wave's slash,
 Yet longing comes upon him to fare forth on the water.
 Bosque taketh blossom, cometh beauty of berries,
 Fields to fairness, land fares brisker, 50
 All this admonisheth man eager of mood,
 The heart turns to travel so that he then thinks
 On flood-ways to be far departing.
 Cuckoo calleth with gloomy crying,
 He singeth summerward, bodeth sorrow, 55
 The bitter heart's blood. Burgher knows not—
 He the prosperous man—what some perform
 Where wandering them widest draweth.
 So that but now my heart burst from my breastlock,
 My mood 'mid the mere-flood, 60
 Over the whale's acre, would wander wide.
 On earth's shelter cometh oft to me,
 Eager and ready, the crying lone-flyer,

Rico e rubente de vinho, como eu, exausto, 30
 Sigo na senda salgada.
 Sob a sombra da noite, veio a neve,
 Atapetando a terra, e em seguida o granizo,
 Grão dos mais frios. Não obstante, o cor
 Me encorajava, no correr da correnteza, 35
 A transpor o tumulto salino sozinho.
 Incitava-me sempre o impulso
 De partir, de ir-me embora daqui
 À procura de outra pátria.
 Pois tipo altivo não trota na terra, 40
 Mesmo favorecido, que na mocidade não vise a cobiça;
 Ou que nunca nada ousou, nem honrou ao seu rei,
 Que não sofra a sina de marear
 Ao bel-prazer do patrono.
 Não há de tocar harpa nem portar anéis, 45
 Dar prazer à esposa ou gozar o mundo,
 Não, somente o estrondo das ondas
 Em seu cor e a sede de ganhar o mar.
 O bosque desabrocha, vem a beleza das bagas,
 O encanto dos campos, a terra prospera, 50
 Tudo isso admoesta o homem sem paciência,
 Cujo cor o quer longe, e então ele pensa
 Em adentrar sendas sem sondas.
 O cuco chama com um choro escuro,
 Canta para o verão, prevendo sofrimento, 55
 O sangue amargo do cor. Não sabe ele –
 O próspero burguês – o que alguns passam
 Quando, errantes, vagueiam desgarrados.
 Então, pronto, meu cor explode no peito,
 Minh'alma no mar profundo, 60
 Sobre o lar da baleia, vagaria ao léu.
 São e salvo na terra, me alcança amiúde,
 Ávido e veloz, o som da ave selvagem,

Whets for the whale-path the heart irresistibly,
O'er tracks of ocean; seeing that anyhow 65
My lord deems to me this dead life
On loan and on land, I believe not
That any earth-weal eternal standeth
Save there be somewhat calamitous
That, ere a man's tide go, turn it to twain. 70
Disease or oldness or sword-hate
Beats out the breath from doom-gripped body.
And for this, every earl whatever, for those speaking after—
Laud of the living, boasteth some last word,
That he will work ere he pass onward, 75
Frame on the fair earth 'gainst foes his malice,
Daring ado, ...
So that all men shall honour him after
And his laud beyond them remain 'mid the English,
Aye, for ever, a lasting life's-blast, 80
Delight 'mid the doughty.
Days little durable,
And all arrogance of earthen riches,
There come now no kings nor Cæsars
Nor gold-giving lords like those gone. 85
Howe'er in mirth most magnified,
Whoe'er lived in life most lordliest,
Drear all this excellence, delights undurable!
Waneth the watch, but the world holdeth.
Tomb hideth trouble. The blade is layed low. 90
Earthly glory ageth and seareth.
No man at all going the earth's gait,
But age fares against him, his face paleth,
Grey-haired he groaneth, knows gone companions,
Lordly men, are to earth o'ergiven, 95
Nor may he then the flesh-cover, whose life ceaseth,
Nor eat the sweet nor feel the sorry,

Que encoraja, através da estrada-da-baleia, o cor
 Sobre os sulcos do oceano; visto que sempre 65
 O meu senhor me toma esta vida morta
 Por empréstimo e por terra, não creio
 Que um bem-estar eterno se mantenha,
 A menos que venha um revés calamitoso,
 Que, dantes que a onda d'um homem se vá, avance. 70
 Doença ou demência ou ódio-da-espada
 Golpeia o suspiro do corpo rente à ruína.
 E qualquer conde que diga um discurso –
 Valorando a vida – ostenta uma última palavra,
 E promete trabalhar antes que a pá o lavre, 75
 Plantando aos maus inimigos a sua malícia,
 Ato ousado, ...
 Para que diversos homens o honrem depois
 E sua glória permaneça além, entre os ingleses,
 Sim, para sempre, um sopro duradouro, 80
 Deleite dentre os valentes.
 Fugidios os dias,
 E a arrogância dos gananciosos,
 Não mais regressam reis nem Césares,
 Nem os esbanjadores que já se foram. 85
 No entanto, ante o êxtase exaltado,
 Quem viveu vida mais majestosa,
 Censura tal excelência, prazeres efêmeros!
 Míngua a vigília, mas o mundo aguenta.
 A cova oculta percalços. A espada pende. 90
 A glória terrena se entreva e seca.
 Não trilha o homem a marcha da terra,
 Pesa-lhe a idade, a tez empalidece,
 Gris, ele grunhe, sabe que saudosos parceiros,
 Homens nobres, tornaram à terra, 95
 E não há-de manter a pele-que-habita, cuja vida cessa,
 Nem saber o sabor ou sentir dissabores,

Nor stir hand nor think in mid heart,
And though he strew the grave with gold,
His born brothers, their buried bodies
Be an unlikely treasure hoard.

100

Acenar ou pensar por seu cor,
E conquanto semeie a cova com ouro,
Seus irmãos, seus corpos sepultos
São um tesouro insuspeito.

100

THE CLOAK¹

Thou keep'st thy rose-leaf
Till the rose-time will be over,
Think'st thou that Death will kiss thee?
Think'st thou that the Dark House
 Will find thee such a lover
As I? Will the new roses miss thee?

5

Prefer my cloak unto the cloak of dust
 'Neath which the last year lies,
For thou shouldst more mistrust
 Time than my eyes.

10

¹ Asclepiades, Julianus Ægyptus.

O MANTO¹

Guardas a folha da rosa

Té que seu tempo há esgotado,

Crês que a Morte há de beijar-te?

Crês que a Morada Escura

Há de achar-te outro amado

5

Como eu? Botões de rosa hão de amar-te?

Prefere meu manto ao manto de pó

Sobre dias remotos,

Suspeita mais do tempo

Que de meus olhos.

10

¹ Asclepiades, Juliano do Egito.

APPARUIT

Aurirrósea a casa, ao portal avisto a
ti, moldada em formas suaves, uma
diva. A lamparina tremeluzindo,
maravilhada.

Rubras, rociadas, as rosas buscam 5
onde tu, além, sob o sol que ofusca,
bebes vida à terra e ao ar de áureo
manto a envolver-te.

Verde a senda, teu o frescor dos campos,
jaz aberta a plaga, mas feito faca 10
cortas o ar e até o temido éter
parte-se ao ver-te.

Sem demora, em concha doirada, desa-
tando ao corpo a capa, até mim vens vindo,
e eis que brilha a entrada da casa e a luz 15
morre a envolver-te.

O ombro cinzelado, a garganta acesa
pela voz tecida de luz, encanta-
dora cousa, frágil alabastro, céus meus!
não se demora. 20

Delicadamente perfeita, vai-se
como o vento! O pano das mãos divinas!
Tu, airada cousa, elegantemente
hás de assumi-lo?

THE PLUNGE

I would bathe myself in strangeness:

These comforts heaped upon me, smother me!

I burn, I scald so for the new,

New friends, new faces,

Places! 5

Oh to be out of this,

This that is all I wanted

—save the new.

And you,

Love, you the much, the more desired! 10

Do I not loathe all walls, streets, stones,

All mire, mist, all fog,

All ways of traffic?

You, I would have flow over me like water,

Oh, but far out of this! 15

Grass, and low fields, and hills,

And sun,

Oh, sun enough!

Out, and alone, among some

Alien people! 20

O MERGULHO

Eu me banharia na estranheza:

Comodidades sobre mim, sufocam-me!

Ardo, queimo em prol do novo,

Novos amigos, novas caras,

Lugares! 5

Ah, ir embora daqui,

Que tem tudo o que quero

– exceto pelo novo.

E você,

Amor, você a muito, a mais desejada! 10

E eu não detesto os muros, ruas, pedras,

Toda a lama, neblina,

Todo o trânsito?

Você, eu faria correr sobre mim como água,

Ah, mas longe daqui! 15

Pasto e campos e morros

E sol,

Ah, sol o bastante!

Longe e sozinhos, somente

Entre estranhos! 20

PAN IS DEAD

“Pan is dead. Great Pan is dead.
Ah! bow your heads, ye maidens all,
And weave ye him his coronal.”

*“There is no summer in the leaves,
And withered are the sedges; 5
How shall we weave a coronal,
Or gather floral pledges?”*

“That I may not say, Ladies.
Death was ever a churl.
That I may not say, Ladies. 10
How should he show a reason,
That he has taken our Lord away
Upon such hollow season?”

PÃ É MORTO

“Pã é morto. O grande Pã é morto.
Curve-se toda virgem boa
Pra lhe trançar uma coroa.”

*“Os juncos estão todos murchos
E não se vê fulgor na folha; 5
Como vamos trançar coroa,
E a flor, como depô-la?”*

“Isso eu não sei, Madames.
A morte é insolente.
Isso eu não sei, Madames. 10
E ela terá critério
Se levou meu Senhor
Nessa estação estéril?”

POEMAS DA
BLAST
1914

SALUTATION THE THIRD

Let us deride the smugness of “The Times”:

GUFFAW!

So much for the gagged reviewers,
It will pay them when the worms are wriggling in their vitals;
These are they who objected to newness, 5
Here are their tomb-stones.

They supported the gag and the ring:
A little BLACK BOX contains them.

So shall you be also,
You slut-bellied obstructionist, 10
You sworn foe to free speech and good letters,
You fungus, you continuous gangrene.

Come, let us on with the new deal,
Let us be done with pandars and jobbery,
Let us spit upon those who pat the big-bellies for profit, 15
Let us go out in the air a bit.

Or perhaps I *will* die at thirty?
Perhaps you will have the pleasure of defiling my pauper’s grave;
I wish you joy, I proffer you all my assistance.
It has been your habit for long 20

to do away with good writers,
You either drive them mad, or else you blink at their suicides,
Or else you condone their drugs,
and talk of insanity and genius,

But I will not go mad to please you, 25
I will not flatter you with an early death,

Oh, no, I will stick it out,
Feel your hates wriggling about my feet

As a pleasant tickle,
to be observed with derision, 30

SAUDAÇÃO TERCEIRA

Vamos zombar da soberba do *Times*:

HAHAHA!

E os seus críticos amordaçados,

Eles serão recompensados quando os vermes os roerem;

Eis os que se opuseram à novidade, 5

Aqui estão suas lápides.

Apoiaram a mordação e a argola:

Uma pequena CAIXA PRETA os contém.

Assim há de ser você,

Seu obstrucionista escroto, 10

Inimigo da livre expressão e das letras,

Seu fungo, gangrena sem fim.

Venham, vamos fazer um novo trato,

Vamos acabar com gigolôs e agiotas,

Vamos cuspir nos que afagam quem tem pança cheia por lucro, 15

Vamos tomar um pouco de ar.

Talvez eu morra *mesmo* aos trinta?

Talvez vocês tenham o prazer de profanar meu pobre túmulo;

Sejam felizes, contem com toda a minha ajuda.

Já é sabido o costume de vocês 20

de acabar com bons escritores,

Ou vocês os deixam loucos, ou ignoram seus suicídios,

Ou, então, permitem que se droguem,

e falam de insanos e de gênios,

Mas não vou ficar louco como vocês querem, 25

Não vou dar o gostinho de morrer tão cedo,

Ah, não, vou aguentar,

Sentir os seus ódios contorcendo ante meus pés

Como uma boa cócega,

sendo observados com escárnio, 30

Though many move with suspicion,

Afraid to say that they hate you;

The taste of my boot?

Here is the taste of my boot,

Caress it,

lick off the blacking.

35

Embora, em parte, desconfiados,

Com medo de dizerem que lhes odeiam;

O gosto da minha bota?

Aqui vai o gosto da minha bota,

A acariciem,

lambam bem a graxa.

35

MONUMENTUM AERE, ETC.

You say that I take a good deal upon myself;
That I strut in the robes of assumption.

In a few years no one will remember the *buffo*,
No one will remember the trivial parts of me,
The comic detail will be absent.
As for you, you will rot in the earth,
And it is doubtful if even your manure will be rich enough

5

To keep grass
Over your grave.

MONUMENTUM ÆRE, ETC.

Você diz que eu me levo muito a sério;
Que eu encarno um pavão presunçoso.

Em breve ninguém vai se lembrar do *buffo*,
Nem se lembrar das minhas trivialidades,
Ou dar pela falta do lado cômico.
Já você, só vai apodrecer na terra,
E duvido que até mesmo o seu adubo vá manter

5

O mato
Sobre a tumba.

BEFORE SLEEP

1

The lateral vibrations caress me,
 They leap and caress me,
 They work pathetically in my favour,
 They seek my financial good.

She of the spear stands present. 5
 The gods of the underworld attend me, O Annubis,
 These are they of thy company.
 With a pathetic solicitude they attend me;
 Undulant,
 Their realm is the lateral courses. 10

2

Light!
 I am up to follow thee, Pallas.
 Up and out of their caresses.
 You were gone up as a rocket,
 Bending your passages from right to left and from left to right 15
 In the flat projection of a spiral.
 The gods of drugged sleep attend me,
 Wishing me well;
 I am up to follow thee, Pallas.

ANTES DE DORMIR

1

Vibrações laterais me acariciam,
 Saltam e acariciam,
 Trabalham sem cessar em meu favor,
 Cuidam das minhas finanças.

Eis que surge a da lança. 5
 Os deuses do submundo me escoltam, ó Anúbis,
 São tua comitiva.
 Com uma diligência patética me assistem;
 Ondulantes,
 Regem as vias laterais. 10

2

Luz!

Prontamente te sigo, Palas.
 Para longe das carícias.
 Decolaste como um foguete,
 Curvando a trajetória de um lado para o outro 15
 Na projeção de uma espiral.
 Os deuses da insônia me sedam,
 Para o meu bem;
 Prontamente te sigo, Palas.

POEMAS DE
LUSTRA
1913-1915

*And the days are not full enough
And the nights are not full enough
And life slips by like a field mouse
Not shaking the grass.*

*E os dias não são mais suficientes
E as noites não são mais suficientes
E a vida passa igual rato-do-campo
Que não tremula o mato.*

TENZONE

Will people accept them?

(i.e. these songs).

As a timorous wench from a centaur

(or a centurion),

Already they flee, howling in terror.

5

Will they be touched with the verisimilitudes?

Their virgin stupidity is untemptable.

I beg you, my friendly critics,

Do not set about to procure me an audience.

I mate with my free kind upon the crags;

the hidden recesses

Have heard the echo of my heels,

in the cool light,

in the darkness.

10

TENZONE

As pessoas vão aceitá-las?

(i.e., estas canções).

Como uma moça temendo um centauro

(ou um centurião),

Já fogem, uivando de horror.

5

Ficarão tocadas com as verossimilitudes?

Sua casta estupidez não se tenta.

Eu imploro, meus caros críticos,

Não tentem me arranjar um público.

Me amigo com a minha laia nas fragas;

10

os recantos ocultos

Escutaram o eco dos meus pés,

na luz fria,

na escuridão.

ALBATRE

This lady in the white bath-robe which she calls a peignoir,
Is, for the time being, the mistress of my friend,
And the delicate white feet of her little white dog
Are not more delicate than she is,
Nor would Gautier himself have despised their contrasts in whiteness
As she sits in the great chair
Between the two indolent candles.

5

ALBATRE

Essa dama com seu robe branco, que ela chama *peignoir*,
É, no momento, a amante do meu amigo,
E os delicados pezinhos brancos do seu cãozinho
Não são mais delicados do que ela,
E nem mesmo Gautier desprezaria o contraste dessas brancuras
Quando ela senta na poltrona
Entre as duas velas indolentes.

5

A PACT

I make a pact with you, Walt Whitman—

I have detested you long enough.

I come to you as a grown child

Who has had a pig-headed father;

I am old enough now to make friends.

5

It was you that broke the new wood,

Now is a time for carving.

We have one sap and one root—

Let there be commerce between us.

UM TRATO

Proponho um trato, Walt Whitman –

Já detestei você demais.

Venho aqui como o filho adulto

Que teve um pai cabeça-dura;

Estou na idade de fazer amigos.

5

Você rachou a lenha nova,

Agora é hora de esculpir.

Temos uma seiva e uma raiz –

Façamos comércio entre nós.

APRIL

Nympharum membra disjecta

Three spirits came to me
And drew me apart

To where the olive boughs
Lay stripped upon the ground:

Pale carnage beneath bright mist.

5

ABRIL

Nympharum membra disjecta

Três espíritos vieram
E me levaram

Aonde os ramos de oliveira
Forravam a erva rasteira:

Carnagem pálida na bruma leve.

5

THE NEW CAKE OF SOAP

Lo, how it gleams and glistens in the sun
Like the cheek of a Chesterton.

A NOVA BARRA DE SABÃO

Como reluz ao sol! Parece com
A bochecha de um Chesterton.

EPITAPH

Leucis, who intended a Grand Passion,
Ends with a willingness-to-oblige.

EPITÁFIO

Lêucis, que desejava uma Grande Paixão,
Não era de negar uma mãozinha.

PHYLLIDULA

Phyllidula is scrawny but amorous,
Thus have the gods awarded her,
That in pleasure she receives more than she can give;
If she does not count this blessed
Let her change her religion.

5

FILÍDULA

Filídula é magricela mas amorosa,
Por isso os deuses lhe concederam
Que no prazer receba mais do que pode dar;
Se ela não acha isso uma bênção,
Que mude de religião.

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.

NUMA ESTAÇÃO LOTADA

O surgimento desses rostos no metrô;
Galho nu, molhado em flor.

ALBA

As cool as the pale wet leaves

of lily-of-the-valley

She lay beside me in the dawn.

ALBA

Fresca feito as pálidas lâminas úmidas
de lírio-do-vale,
Ela deitada ao meu lado na alvorada.

Ἰμέρρω

Thy soul
Grown delicate with satieties,
Atthis.

O Atthis,
I long for thy lips.
I long for thy narrow breasts,
Thou restless, ungathered.

Ιμέρω

Tu'alma

Fez-se delicada com saciedades,

Átis.

Ó Átis,

Anseio por ti.

5

Anseio por teus seios,

Tu insone, intocada.

EPILOGUE

O chansons foregoing

You were a seven days' wonder.

When you came out in the magazines

You created considerable stir in Chicago,

And now you are stale and worn out, 5

You're a very depleted fashion,

A hoop-skirt, a calash,

An homely, transient antiquity.

Only emotion remains.

Your emotions? 10

Are those of a maître-de-café.

EPÍLOGO

Ó chansons supracitadas,
Vocês causaram sensação.
Quando saíram nas revistas,
Fizeram um notável rebuliço em Chicago,
Mas agora estão velhas e cansadas, 5
Completamente fora de moda,
Uma crinolina, uma capota,
Uma peça de museu efêmera.
Só a emoção se mantém.
As emoções de vocês? 10
São as de um maître-de-café.

ANCIENT MUSIC

Winter is icummen in,
 Lhude sing Goddamm,
 Raineth drop and staineth slop,
 And how the wind doth ramm!

Sing: Goddamm.

5

Skiddeth bus and sloppeth us,
 An ague hath my ham.
 Freezeth river, turneth liver,

Damn you, sing: Goddamm.

Goddamm, Goddamm, 'tis why I am, Goddamm,

10

So 'gainst the winter's balm.

Sing goddamm, damm, sing Goddamm,
 Sing goddamm, sing goddamm, DAMM.

Note:—This is not folk music, but Dr. Ker writes that the tune is to be found under the Latin words of a very ancient canon.

MÚSICA ANTIGA

Vem o inverno vindo ahi,
Canta Maldicam,
Chove pingo e poça pinga,
Eo vento he hum tufam!

Maldicam.

5

Corre carro e borra barro,
Hum calefrio na amca.
Gello orrio, irrita ofrio,

Canta: Maldicam.

Por isso sou tam contra, Maldicam,

10

Obalmo da sazam.

Canta, canta, canta Maldicam,
Maldicam, maldicam, MALDIÇAM.

Nota:—Isso não é música folclórica, mas o Dr. Ker escreve que a melodia se encontra abaixo das palavras latinas de um cânone muito antigo.

THE LAKE ISLE

O God, O Venus, O Mercury, patron of thieves,
 Give me in due time, I beseech you, a little tobacco-shop,
 With the little bright boxes
 piled up neatly upon the shelves
 And the loose fragrant cavendish 5
 and the shag,
 And the bright Virginia
 loose under the bright glass cases,
 And a pair of scales not too greasy,
 And the whores dropping in for a word or two in passing, 10
 For a flip word, and to tidy their hair a bit.

O God, O Venus, O Mercury, patron of thieves,
 Lend me a little tobacco-shop,
 or install me in any profession
 Save this damn'd profession of writing, 15
 where one needs one's brains all the time.

A ILHA DO LAGO

Ó Deus, ó Vênus, ó Mercúrio, padroeiro dos ladrões,
 Me deem um dia, eu peço, uma tabacariazinha,
 Com as caixinhas claras

arrumadas nas prateleiras

E o Cavendish de olor moscado 5
 e o fumo de rolo,

E o Virgínia dourado

solto sob o clarão das vitrines,

E um par de balanças não tão ensebadas,

E as putas que passam pra dois dedos de conversa, 10
 Conversa fiada, e pra dar um jeito nos cabelos.

Ó Deus, ó Vênus, ó Mercúrio, padroeiro dos ladrões,
 Me concedam uma tabacariazinha,

ou me botem em qualquer outro ofício

Que não neste maldito ofício de escritor, 15
 que cobra o tempo todo dos miolos.

CATAI

1915

LAMENT OF THE FRONTIER GUARD

By the North Gate, the wind blows full of sand,
 Lonely from the beginning of time until now!
 Trees fall, the grass goes yellow with autumn.
 I climb the towers and towers
 to watch out the barbarous land: 5
 Desolate castle, the sky, the wide desert.
 There is no wall left to this village.
 Bones white with a thousand frosts,
 High heaps, covered with trees and grass;
 Who brought this to pass? 10
 Who has brought the flaming imperial anger?
 Who has brought the army with drums and with kettle-drums?
 Barbarous kings.
 A gracious spring, turned to blood-ravenous autumn,
 A turmoil of wars-men, spread over the middle kingdom, 15
 Three hundred and sixty thousand,
 And sorrow, sorrow like rain.
 Sorrow to go, and sorrow, sorrow returning.
 Desolate, desolate fields,
 And no children of warfare upon them, 20
 No longer the men for offence and defence.
 Ah, how shall you know the dreary sorrow at the North Gate,
 With Riboku's name forgotten,
 And we guardsmen fed to the tigers.

By Rihaku

LAMENTO DO GUARDA DA FRONTEIRA

Junto ao Portão Norte, o vento sopra cheio de areia,
Solitário desde o início dos tempos até agora!
Árvores desfolham, a grama amarela com o outono.
Subo torres e mais torres

para vigiar a terra bárbara:

5

Castelo desolado, o céu, o deserto vasto.

Nenhum muro de pé nesta aldeia.

Ossos encanecidos por mil geadas,

Pilhas e pilhas, cobertas de árvores e capim;

Quem fez isso ficar assim?

10

Quem trouxe a chama da ira imperial?

Quem trouxe o exército com tambores e timbales?

Reis bárbaros.

Uma graça de primavera feita outono sedento de sangue,

Uma horda de guerreiros, espalhada pelo reino meão,

Trezentos e sessenta mil,

E lágrimas, lágrimas feito chuva.

Lágrimas ao partir, e mais, lágrimas ao voltar.

Campos desolados, desolados,

E nem dos órfãos tiveram clemência,

20

Nem de ninguém na ofensiva e defensiva.

Ah, como saberás da triste dor no Portão Norte,

Com o nome de Riboku esquecido,

E nós, guardas, atirados aos tigres.

Por Rihaku

Four Poems of Departure

*Light rain is on the light dust
The willows of the inn-yard
Will be going greener and greener,
But you, Sir, had better take wine ere
 your departure,
For you will have no friends about
 you
When you come to the gates of Go.
 (Rihaku or Omakitsu)*

5

Quatro poemas de despedida

*Chuva leve no leve pó
Os salgueiros da estalagem
Ficarão cada vez mais verdes,
Mas tome, senhor, um vinho antes
de partir,
Pois não terá amigos por
aí
Diante dos portões de Gô.
(Rihaku ou Omakitsu)*

5

SEPARATION ON THE RIVER KIANG

Ko-jin goes west from Ko-kaku-ro,
The smoke-flowers are blurred over the river.
His lone sail blots the far sky.
And now I see only the river,
 The long Kiang, reaching heaven.

5

Rihaku

SEPARAÇÃO NO RIO KIANG

Ko-jin ruma de Ko-kaku-ro para oeste,
As flores-de-fumo se turvam sobre o rio.
Sua vela solitária rasura o horizonte.
E agora vejo tão somente o rio,
O grande Kiang, tocando o Céu.

5

Rihaku

TAKING LEAVE OF A FRIEND

Blue mountains to the north of the walls,
White river winding about them;
Here we must make separation
And go out through a thousand miles of dead grass.

Mind like a floating wide cloud, 5
Sunset like the parting of old acquaintances
Who bow over their clasped hands at a distance.
Our horses neigh to each other
as we are departing.

Rihaku

DESPEDINDO-SE DE UM AMIGO

Montes azuis a norte das muralhas,
Rio branco a circular por elas;
Aqui nos separamos
E seguimos por milhas e milhas de capim seco.

A mente como uma imensa nuvem errante,
O pôr do sol como o adeus de velhos camaradas
Que à distância se curvam de mãos dadas.
Os nossos cavalos se saúdam
 enquanto partimos.

5

Rihaku

LEAVE-TAKING NEAR SHOKU

“Sanso, King of Shoku, built roads”

They say the roads of Sanso are steep,
Sheer as the mountains.

The walls rise in a man’s face,
Clouds grow out of the hill

at his horse’s bridle.

5

Sweet trees are on the paved way of the Shin,
Their trunks burst through the paving,
And freshets are bursting their ice
in the midst of Shoku, a proud city.

Men’s fates are already set,

10

There is no need of asking diviners.

Rihaku

DESPEDIDA PERTO DE SHOKU

“Sanso, Rei de Shoku, construiu estradas”

Dizem que as estradas de Sanso são íngremes,
Escarpadas qual montanhas.

Os paredões se erguem diante de nós,

As nuvens crescem da colina

junto às rédeas dos cavalos.

5

Lindas árvores se encontram a caminho dos Shin,

Seus troncos irrompem da calçada,

E os regatos rompem o gelo

no meio de Shoku, cidade orgulhosa.

Todo destino está traçado,

10

Nem precisa consultar adivinhos.

Rihaku

THE CITY OF CHOAN

The phoenix are at play on their terrace.

The phoenix are gone, the river flows on alone.

Flowers and grass

Cover over the dark path

where lay the dynastic house of the Go.

5

The bright cloths and bright caps of Shin

Are now the base of old hills.

The Three Mountains fall through the far heaven,

The isle of White Heron

splits the two streams apart.

10

Now the high clouds cover the sun

And I can not see Choan afar

And I am sad.

Rihaku

A CIDADE DE CHOAN

As fênix brincam em seu terraço.

As fênix partem, o rio corre à parte.

Flores e capim

Cobrem o caminho negro

que dava na casa dinástica dos Gô.

5

As vestes e os capuzes claros de Shin

São hoje a base de velhas colinas.

As Três Montanhas pendem no horizonte,

A ilha da Garça Branca

divide os dois riachos.

10

Agora as nuvens altas encobrem o sol

E não consigo ver Choan ao longe

E fico triste.

Rihaku

POEMAS DE
LUSTRA
1915-1916

PAGANI'S, NOVEMBER 8

Suddenly discovering in the eyes of the very beautiful

Normande cocotte

The eyes of the very learned British Museum assistant.

PAGANI'S, 8 DE NOVEMBRO

De repente, encontrando nos olhos de tão bela

Cocotte normanda

Os olhos do tão lido assistente do Museu Britânico.

HOMAGE TO QUINTUS SEPTIMIUS
FLORENTIS CHRISTIANUS

(Ex libris Graecæ)

I

Theodorus will be pleased at my death,
 And someone else will be pleased at the death of Theodorus,
 And yet everyone speaks evil of death.

II

This place is the Cyprian's for she has ever the fancy
 To be looking out across the bright sea, 5
 Therefore the sailors are cheered, and the waves
 Keep small with reverence, beholding her image.

Anyte

III

A sad and great evil is the expectation of death—
 And there are also the inane expenses of the funeral;
 Let us therefore cease from pitying the dead 10
 For after death there comes no other calamity.

Palladas

IV

Troy

Whither, O city, are your profits and your gilded shrines,
 And your barbecues of great oxen,
 And the tall women walking your streets, in gilt clothes,
 With their perfumes in little alabaster boxes? 15
 Where is the work of your home-born sculptors?

HOMENAGEM A QUINTUS SEPTIMIUS FLORENTIS CHRISTIANUS

(Ex libris Graecæ)

I

Teodoro vai adorar saber da minha morte,
E alguém vai adorar saber da morte de Teodoro,
E, ainda assim, todos dizem odiar a morte.

II

Este lugar é da Cípria, pois ela sempre anda
Com a atenção voltada pro mar brilhante,
Por isso os marinheiros dão vivas e as ondas
Se apequenam em reverência à sua imagem.

5

Anite

III

Triste e cruel é a expectativa da morte –
Sem contar as despesas descabidas do funeral;
Portanto, chega de chorar os mortos,
A morte é o fim de todas as calamidades.

10

Paladas

IV

Troia

Onde, ó cidade, tuas prendas e santuários dourados,
E teus churrascos de bois graúdos,
E as mulheres altas por tuas ruas, em trajes áureos,
Com seus perfumes em caixinhas de alabastro?
Onde o trabalho dos escultores que aí nasceram?

15

Time's tooth is into the lot, and war's and fate's too.
 Envy has taken your all,
 Save your douth and your story.

Agathias Scholasticus

V

Woman? Oh, woman is a consummate rage, 20
 but dead, or asleep, she pleases.
 Take her. She has two excellent seasons.

Palladas

VI

Nicharchus upon Phidon his Doctor

Phidon neither purged me, nor touched me,
 But I remembered the name of his fever medicine 25
 and died.

O tempo abocanhou o lote, a guerra e o fado também.
 A inveja tomou tudo de ti,
 Exceto teus dons e tua história.

Agátias Escolástico

V

Mulher? Ah, mulher é uma raiva consumada, 20
 mas morta, ou adormecida, ela agrada.
 Fique com ela. Tem dois períodos excelentes.

Paladas

VI

Nicarco sobre Fídon, seu médico

Fídon não me purgou nem me tocou,
 Mas me ocorreu o nome do seu fármaco pra febre 25
 e morri.

POEMAS DE
1917-1920

CANTICO DEL SOLE

(From *Instigations*)

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, 5
 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 10
 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 . . . 15
 Oh well!
 It troubles my sleep.

CANTICO DEL SOLE

(De *Instigações*)

A ideia do que a América seria
Com uma maior circulação dos clássicos

Me tira o sono,

A ideia do que a América,

A ideia do que a América, 5

A ideia do que a América seria

Com uma maior circulação dos clássicos

Me tira o sono.

Nunc dimittis, agora deixas teu servo,

Agora deixas teu servo 10

Partir em paz.

A ideia do que a América,

A ideia do que a América,

A ideia do que a América seria

Com uma maior circulação dos clássicos... 15

Pois bem!

Me tira o sono.

HUGH SELWYN

MAUBERLEY

(Contacts and Life)

HUGH SELWYN
MAUBERLEY
(Contatos e vida)

“Vocat æstus in umbram”

—Nemesianus, Ec. IV.

“Vocat æstus in umbram”

—Nemesiano, Éc. IV.

E. P. ODE POUR L'ELECTION DE SON SEPULCHRE

For three years, out of key with his time,
 He strove to resuscitate the dead art
 Of poetry; to maintain “the sublime”
 In the old sense. Wrong from the start—

No, hardly, but seeing he had been born
 In a half savage country, out of date;
 Bent resolutely on wringing lilies from the acorn;
 Capaneus; trout for factitious bait;

5

Ἰδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅς 'ἐνι Τροίῃ
 Caught in the unstopped ear;
 Giving the rocks small lee-way
 The chopped seas held him, therefore, that year.

10

His true Penelope was Flaubert,
 He fished by obstinate isles;
 Observed the elegance of Circe's hair
 Rather than the mottoes on sun-dials.

15

Unaffected by “the march of events,”
 He passed from men's memory in *l'an trentuniesme*
De son eage; the case presents
 No adjunct to the Muses' diadem.

20

E. P. ODE POUR L'ELECTION DE SON SEPULCHRE

Por três anos, discorde ao seu regime,
 Lutou para ressuscitar a finada arte
 Da poesia; para manter “o sublime”
 Conforme o figurino. Errou, destarte –

Não, longe disso, mas tendo compatriotas 5
 Num país semisselvagem, já datado;
 Determinado a arrancar lírios de bolotas;
 Capaneu; truta para engodo camuflado;

Ἰδμεν γάρ τοι πάνθ', ὅς 'ἐνι Τροίῃ
 Captado pelo ouvido destapado; 10
 Dando às rochas um leve declive,
 Apanhou-o, naquele ano, o mar picado.

Sua real Penélope foi Flaubert,
 Em ilhas teimosas lançava o anzol;
 A elegância de Circe punha-se a ver 15
 Em vez dos lemas nos relógios de sol.

Inabalado pela “marcha dos eventos”,
 Sumiu da memória dos homens em *l'an trentuniesme*
De son eage; tais acontecimentos
 Nada crescem ao musal diadema. 20

II

The age demanded an image
 Of its accelerated grimace,
 Something for the modern stage,
 Not, at any rate, an Attic grace;

Not, not certainly, the obscure reveries 25
 Of the inward gaze;
 Better mendacities
 Than the classics in paraphrase!

The “age demanded” chiefly a mould in plaster,
 Made with no loss of time, 30
 A prose kinema, not, not assuredly, alabaster
 Or the “sculpture” of rhyme.

II

A idade exigia afinidade
Com seu esgar acelerado,
Algo que encene a modernidade,
O estilo ático não é mais tolerado;

Nem mais as obscuras fantasias 25
Do olhar ensimesmado;
Antes mendácias
Que um clássico parafraseado!

A “idade exigia” mesmo um molde em gesso,
Não uma obra-prima; 30
Kinema em prosa, sem alabastro espesso
Nem a “escultura” da rima.

III

The tea-rose tea-gown, etc.
 Supplants the mousseline of Cos,
 The pianola “replaces” 35
 Sappho’s barbitos.

Christ follows Dionysus,
 Phallic and ambrosial
 Made way for macerations;
 Caliban casts out Ariel. 40

All things are a flowing,
 Sage Heracleitus says;
 But a tawdry cheapness
 Shall outlast our days.

Even the Christian beauty 45
 Defects—after Samothrace;
 We see τὸ καλόν
 Decreed in the market place.

Faun’s flesh is not to us,
 Nor the saint’s vision. 50
 We have the press for wafer;
 Franchise for circumcision.

All men, in law, are equals.
 Free of Pisistratus,
 We choose a knave or an eunuch 55
 To rule over us.

O bright Apollo,
 τίν' ἄνδρα, τίν' ἥρωα, τίνα θεὸν,

III

O vestido de chá rosa-chá, etc.
 Suplanta a musseline de Cós,
 A pianola “eclipsa”
 Os bárbitos sáficos.

35

Cristo segue Dionísio,
 Fálico e ambrosial,
 Rumo às macerações;
 Calibã bane Ariel.

40

Todas as coisas fluem,
 O sábio Heráclito dizia;
 Mas uma cafonice mesquinha
 Há de restar dos nossos dias.

Até a beleza cristã
 Decai – depois da Samotrácia;
 Vemos τὸ καλόν
 Na feira e na farmácia.

45

Nem a carne do fauno
 Nem a santa visão.
 Temos a prensa por hóstia;
 Franquia por circuncisão.

50

Iguais perante leis caducas.
 Livres de Pisístrato,
 Elegemos um patife ou um eunuco
 Para um novo mandato.

55

Ó brilhante Apolo,
 τίν' ἄνδρα, τίν' ἥρωα, τίνα θεὸν,

What god, man, or hero

Shall I place a tin wreath upon!

60

Em que deus, homem ou herói

Devo apor uma coroa de latão!

60

IV

These fought in any case,
and some believing,
 pro domo, in any case . . .

Some quick to arm,
some for adventure, 65
some from fear of weakness,
some from fear of censure,
some for love of slaughter, in imagination,
learning later . . .
some in fear, learning love of slaughter; 70

Died some, pro patria,
 non “dulce” non “et decor” . . .
walked eye-deep in hell
believing in old men’s lies, then unbelieving
came home, home to a lie, 75
home to many deceits,
home to old lies and new infamy;
usury age-old and age-thick
and liars in public places.

Daring as never before, wastage as never before. 80
Young blood and high blood,
fair cheeks, and fine bodies;

fortitude as never before

frankness as never before,
disillusions as never told in the old days, 85
hysterias, trench confessions,
laughter out of dead bellies.

IV

Lutaram, em todo o caso,
 e alguns com convicção,
 pro domo, em todo o caso...

Uns logo armando-se,
 outros pela aventura, 65
 uns por temer a fraqueza,
 outros por temer a censura,
 uns por amor à matança, imaginavam,
 depois se deram conta...
 outros em pavor, desfrutando da matança; 70

Morreram uns, pro patria,
 nem “dulce” nem “et decor”...
 andaram metidos pelo inferno
 crendo na farsa de velhotes, depois descrentes
 tornaram ao lar, lar de farsa, 75
 lar de muitas insídias,
 lar de velhas farsas e nova infâmia;
 usura obsoleta e obesa
 e farsantes em postos públicos.

Audácia como nunca, desperdício como nunca. 80
 Sangue jovem e sangue nobre,
 caras coradas e corpos firmes;

fortaleza como nunca

franqueza como nunca,
 desilusões como nunca se ouviu um dia, 85
 histerias, confissões de trincheira,
 risadas do ventre de cadáveres.

ENVOI (1919)

Go, dumb-born book, 220

Tell her that sang me once that song of Lawes:

Hadst thou but song

As thou hast subjects known,

Then were there cause in thee that should condone

Even my faults that heavy upon me lie, 225

And build her glories their longevity.

Tell her that sheds

Such treasure in the air,

Recking naught else but that her graces give

Life to the moment, 230

I would bid them live

As roses might, in magic amber laid,

Red overwrought with orange and all made

One substance and one colour

Braving time. 235

Tell her that goes

With song upon her lips

But sings not out the song, nor knows

The maker of it, some other mouth,

May be as fair as hers, 240

Might, in new ages, gain her worshippers,

When our two dusts with Waller's shall be laid,

Siftings on siftings in oblivion,

Till change hath broken down

All things save Beauty alone. 245

ENVOI (1919)

Vai, livro natimudo, 220

Diz a ela que me cantou de Lawes:

Tivesses tu canção

Como tens assuntos à mão,

Causa haveria em ti para o perdão

Até das faltas que me são mais graves, 225

Alçando as glórias dela à eternidade.

Diz a ela que lança

Seus tesoiros em pleno ar,

A par de nada mais do que ceder

Vida a cada momento, 230

Eu os convidaria a viver

Como as rosas, em âmbar mágico,

Vermelho alaranjado e único

Em sua substância e cor

Frente ao tempo. 235

Diz a ela que sai

Com um canto nos lábios

Mas não canta a canção nem sabe

Quem a compôs, alguma outra boca,

Quiçá tão bela quanto a dela, 240

Poderia ganhar os seus asseclas

Quando formos poeira junto a Waller,

Farinha após farinha do desprezo,

Até que a mudança destrua de vez

A todas as coisas, exceto a Beleza. 245

IV

Scattered Moluccas 360

Not knowing, day to day,
The first day's end, in the next noon;
The placid water
Unbroken by the Simoon;

Thick foliage 365

Placid beneath warm suns,
Tawn fore-shores
Washed in the cobalt of oblivions;

Or through dawn-mist
The grey and rose 370
Of the juridical
Flamingoes;

A consciousness disjunct,
Being but this overblotted
Series 375
Of intermittences;

Coracle of Pacific voyages,
The unforecasted beach;
Then on an oar
Read this: 380

"I was
And I no more exist;
Here drifted
An hedonist."

IV

Esparsas Molucas 360

Sem saber, dia após dia,
O fim do dia ao meio-dia de mais um;
A água plácida
Inquebrantada pelo Simum;

Densa folhagem 365

Plácida sob sóis túbios,
Tórrido litoral
Banhado no cobalto dos oblívios;

Ou na branca tez da manhã,
O gris e o rosa 370
Dos jurídicos
Flamingos;

Uma consciência disjunta,
Feita somente desta obscura
Série 375
De intermitências;

Coráculo das viagens no Pacífico,
A praia imprevista;
Então num remo
Lê-se isto: 380

“Existi
E já não existo;
Aqui deriva
Um hedonista.”

MEDALLION

Luini in porcelain! 385
 The grand piano
 Utters a profane
 Protest with her clear soprano.

The sleek head emerges
 From the gold-yellow frock 390
 As Anadyomene in the opening
 Pages of Reinach.

Honey-red, closing the face-oval,
 A basket-work of braids which seem as if they were
 Spun in King Minos' hall 395
 From metal, or intractable amber;

The face-oval beneath the glaze,
 Bright in its suave bounding-line, as,
 Beneath half-watt rays,
 The eyes turn topaz. 400

MEDALHÃO

Luini em porcelana! 385

O grand piano

Emite uma profana

Prece com seu claro soprano.

A cabeça lisa emerge

Da dourada túnica 390

Como Anadiômena nas páginas

Iniciais de Reinach.

Rubro-mel os traços ovalinos,

Cestaria de tranças feitas tal

Como no hall do Rei Minos, 395

Com âmbar intratável ou metal;

O oval do rosto sob o esmalte,

Claro em sua linha suave, ao passo

Que, sob raios de meio watt,

Os olhos viram topázios. 400

Apêndice II

POEMAS

DISPERSOS

1912-1917

IN A STATION OF THE METRO

The apparition of these faces in the crowd :

Petals on a wet, black bough .

[First version: *Poetry*, 1913]

NUMA ESTAÇÃO LOTADA

O surgimento desses rostos no metrô :
Galho nu, molhado em flor .

[Primeira versão: *Poetry*, 1913]

WAR VERSE (1914)

O two-penny poets, be still!—

For you have nine years out of every ten

To go gunning for glory—

with pop-guns;

Be still, give the soldiers their turn,

5

And do not be trying to scrape your two-penny glory

From the ruins of Louvain,

And from the smouldering Liège,

From Leman and Brialmont.

VERSOS BÉLICOS (1914)

Poetas dois-vinténs, fiquem na sua!

Vocês têm nove em cada dez anos

Para ir à caça de reputação –

com armas de brinquedo;

Fiquem na sua, deem a vez aos soldados

5

E não tentem tomar glórias de dois vinténs

Das ruínas de Lovaina

E da fumegante Lieja,

De Leman e Brialmont.

Apêndice III

A POESIA COMPLETA

DE T. E. HULME

Publicada pela primeira vez
no final de *Ripostas*
1912

AUTUMN

A touch of cold in the Autumn night—
I walked abroad,
And saw the ruddy moon lean over a hedge
Like a red-faced farmer.
I did not stop to speak, but nodded,
And round about were the wistful stars
With white faces like town children.

5

OUTONO

Noite fresca de outono –

Fui dar uma volta

E vi a lua debruçar-se sobre uma sebe,

Corada que nem um rosto caipira.

Em silêncio, fiz um aceno,

5

E lá estavam as estrelas tristes,

Branças que nem crianças da cidade.

ABOVE THE DOCK

Above the quiet dock in mid night,
Tangled in the tall mast's corded height,
Hangs the moon. What seemed so far away
Is but a child's balloon, forgotten after play.

NO CÉU DO CAIS

No céu do cais vazio à meia-noite,
Enredada no topo do mastro encordado,
Pende a lua. O que parecia estar tão longe
É só um balão que flutua, ficou lá largado.

THE EMBANKMENT

(The fantasia of a fallen gentleman on a cold, bitter night.)

Once, in finesse of fiddles found I ecstasy,
In the flash of gold heels on the hard pavement.

Now see I

That warmth's the very stuff of poesy.

Oh, God, make small

5

The old star-eaten blanket of the sky,

That I may fold it round me and in comfort lie.

O TALUDE

(A fantasia de um fidalgo falido numa noite fria e triste.)

Certa vez, na leveza dos violinos vi a alegria,
No vislumbre dos saltos dourados na calçada.

Agora estou a vê-la:

O calor é a própria essência da poesia.

Oh, Deus, diminui

5

A manta do céu carcomida de estrelas

Pra que em conforto eu durma envolta nela.

4 NOTAS AOS POEMAS DE *PERSONÆ* (1926)

DEDICATÓRIA:

A dedicatória a Mary Moore apareceu pela primeira vez em *Personae* (1909) e foi repetida em *Provença* (1910) e *Umbra* (1920). Não se trata da poeta estadunidense Marianne Moore, mas, sim, de Mary Moore de Trenton, na Nova Jérсия, que Pound conheceu no verão de 1907 e cortejou durante um breve período. Em fevereiro de 1908, porém, Pound se envolveria num escândalo. Após já ter assumido um cargo de professor no recém-formado Departamento de Línguas Românicas do Wabash College, em Crawfordsville, Indiana, Pound abrigou uma modesta atriz de um show burlesco em seu quarto, enquanto ele teria dormido no chão do escritório. Na manhã seguinte, tendo saído para dar aula, “as senhorias encontraram a moça em sua cama e, em poucos dias, Pound foi dispensado da faculdade.” (NADEL, 2007, p. 4-5).⁹⁶ Ao retornar para Wyncote, na Pensilvânia, a notícia do incidente já o havia precedido, o que talvez tenha colaborado para que Mary Moore rejeitasse sua proposta de casamento, daí a ironia desta dedicatória em suas várias publicações. Pound, então, partiria para a Europa rumo a Veneza “no Dia de São Patrício, 17 de março de 1908, com Mary Moore acenando do cais.” (NADEL, 2007, p. 5).⁹⁷ Moore, por sua vez, terminaria se casando com o publicitário Frederick Cross em 1912, embora tenha se correspondido com Pound até a morte dele. Essa correspondência foi cedida à Universidade da Pensilvânia em 1976, um ano antes da morte dela.

POEMS OF 1908-1911

“THE TREE”

“Ao comentar sobre THE TREE em uma nota de rodapé de um poema não reunido chamado ‘Aube of the West Dawn. Venetian June,’ Pound disse acreditar que ‘de percepções como esta surgiram... os mitos da metamorfose’ (*A Quinzaine for This Yule* [1908], p. 12).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 241).⁹⁸

⁹⁶ “The next morning, Pound having gone off to teach, the landladies found the girl in his bed and, within days, Pound was dismissed from the college.”

⁹⁷ “Pound left for Europe on St. Patrick’s Day, 17 March 1908, with Mary Moore waving from the dock.”

⁹⁸ “Commenting on THE TREE in a footnote to an uncollected poem called ‘Aube of the West Dawn. Venetian June,’ Pound said he thought ‘from such perceptions as this arose... the myths of metamorphosis’ (*A Quinzaine for This Yule* [1908], p. 12).”

“3. A metamorfose de Dafne em loureiro quando perseguida por Apolo (Ovídio, *Metamorfoses*, I, 452-567) rende imagens em HUGH SELWYN MAUBERLEY (vv. 192-193) e A GIRL. [...]

4. *that... couple*: Baucis e Filémon foram metamorfoseados em árvores depois de entreter involuntariamente os deuses (*Metamorfoses*, VIII, 624-724). Eles reaparecem no Canto 90 como um símbolo de união:

Espíritos beatíficos se fundindo
como num freixo em Yggdrasil.
Baucis, Filémon.⁹⁹

5. *elm-oak*: as árvores no relato de Ovídio são *quercus* (‘carvalho’) e *tilia* (‘tília, limeira’).

10. *I... tree*: cf. a frase de Yeats, ‘Eu tenho sido uma aveleira’ (‘He Thinks of His Past Greatness When a Part of the Constellations of Heaven’). O final de THE TREE é uma reminiscência do primeiro Yeats.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 242).¹⁰⁰

“AND THUS IN NINEVEH”

“Uma reconstrução fantasiosa das exéquias concedidas aos poetas na antiga Nínive, onde ficava a residência real da Assíria.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 37).¹⁰¹

13. *subtle-souled*: deriva de Shelley, que se valeu do adjetivo para se referir a Coleridge em “Peter Bell the Third” (“A subtle-souled psychologist”, v. 379).¹⁰²

15. *wind of flowers*: parece sugerir “windflower”, a flor-de-vento ou anêmona, cujo nome deriva da grega “anemone”, ou seja, “filha de Ánemos”, o deus do vento. Conhecida por sua beleza de aspecto delicado, a flor-de-vento parece simbolizar justo

⁹⁹ As traduções poéticas apresentadas durante as notas são minhas, salvo quando indicado em contrário.

¹⁰⁰ “3. Daphne’s metamorphosis into a laurel when pursued by Apollo (Ovid, *Metamorphoses*, I, 452-567) supplies images in HUGH SELWYN MAUBERLEY (ll. 192-193) and A GIRL. [...]

4. *that... couple*: Baucis and Philemon were metamorphosed into trees after unwittingly entertaining the gods (*Metamorphoses*, VIII, 624—724). They reappear in Canto 90 as an emblem of unity:

Beatific spirits welding together
as in one ash-tree in Yggdrasil.

Baucis, Philemon....

5. *elm-oak*: The trees in Ovid’s account are *quercus* (‘oak’) and *tilia* (‘linden, lime’).

10. *I... tree*: Cf. Yeats’s phrase, ‘I have been a hazel-tree’ (‘He Thinks of His Past Greatness When a Part of the Constellations of Heaven’). The ending of the tree is reminiscent of the early Yeats.”

¹⁰¹ “A fanciful reconstruction of the obsequies accorded to poets in ancient Nineveh, where the royal residence of Assyria was located.”

¹⁰² Numa possível tradução literal: “Um psicólogo de alma sutil”.

aquilo que o poeta de Nínive não mais possui, já que ele indica estar à beira da morte, enquanto sua beleza se encontra “marulhada” pelo sal e pelo tempo. O verso como um todo tem um quê de Swinburne.

16-19. Antístrofe aos vv. 1-4.

20. Rana é a deusa do mar na mitologia nórdica. A forma anterior “Raama” sugere a bíblica “Raamah” (Gênesis, 10:7).

22. *drink of life*: uma das expressões favoritas de Pound em seus primeiros poemas, retomada em THE FLAME [v. 6] e APPARUIT [v. 7].

“GUIDO INVITES YOU THUS”

“‘Guido’ é o poeta italiano Guido Cavalcanti (1250-1300), cujos poemas Pound traduziu em *Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* (1912). GUIDO INVITES YOU THUS é uma ‘resposta a uma resposta’, e bem mais complicada do que as ‘respostas’ listadas na nota a AMITIES. Dante compôs um soneto (XXXII) descrevendo como ele, Guido, Lapo Gianni e suas três esposas deveriam embarcar juntos em uma idílica viagem de amor. Guido respondeu com um soneto (traduzido em *Sonnets... of... Cavalcanti*, p. 63) no qual declarava não estar mais apaixonado pela mesma mulher e, portanto, indigno de acompanhar Dante e Lapo. Pound, no entanto, preferia acreditar que Guido era feliz no casamento (*ibid.*, p. 10), e sugere aqui que Guido rejeitou a oferta de Dante simplesmente porque estava apaixonado demais pela própria esposa para querer dividir a sua companhia com outros.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 77-78).¹⁰³

Com relação às imagens simbólicas no poema, que a princípio fora publicado em *Exultations* (1909), Moody diz o seguinte:

No poema que abre a coletânea, “Guido Invites You Thus”, ele [EP] imagina qual poderia ter sido a resposta de Guido Cavalcanti ao soneto de Dante que o convidava a participar de uma seleta embarcação reunindo poetas e suas esposas para falar de amor. O Guido de Pound convidaria apenas a própria esposa e não iria querer nenhum outro poeta nem se prender a meras conversas de amor. “Oh, cruzaria os mares só

¹⁰³ “‘Guido’ is the Italian poet Guido Cavalcanti (1250-1300), whose poems Pound translated in *The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* (1912). GUIDO INVITES YOU THUS is an ‘answer to an answer’ and rather more complicated than the ‘answers’ listed in the note to AMITIES. Dante wrote a sonnet (XXXII) describing how he, Guido, Lapo Gianni, and their three ladies might embark together on an idyllic voyage of love. Guido replied with a sonnet (translated in *Sonnets... of... Cavalcanti*, p. 63) in which he declared that he was no longer in love with the same woman and therefore unworthy to accompany Dante and Lapo. Pound, however, liked to believe that Guido was happily married (*ibid.*, p. 10), and suggests here that Guido rejected Dante’s offer simply because he was too much in love with his own wife to want to share her company with others.”

contigo!”, escreve ele, tomando a figura de Dante. Ele então faz com que a embarcação represente sua própria poesia, com sua mercancia sendo “o teu cor e o seu penar” no qual estão fundidos “O mar da vida e os nossos remoinhos”. Essa é a via para a qual a esposa se volta, e para a qual ele também se volta. Ela não faz o tipo Beatriz, atraindo a alma do poeta para o céu. O seu Guido se volta para o que o coração a penar deseja, “vida”. (MOODY, 2007, p. 104).¹⁰⁴

Curioso notar como, em certa medida, Pound já antecipava elementos do credo imagista que seria apresentado anos depois na *Poetry and Drama* de fevereiro de 1912: “[c]reio que o símbolo mais adequado e perfeito é o objeto natural; que, ao usar ‘símbolos’, o indivíduo os utilize de tal forma que sua função simbólica não interfira; para que *um* sentido e a qualidade poética da imagem não se percam para aqueles que não compreendem o símbolo como tal” (POUND, 1976, p. 17).

“BALLATETTA”

Segue o mesmo padrão estrófico e esquema de rimas de “Ballata II”, que Pound traduziu em *The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti* [*Sonetos e Ballate de Guido Cavalcanti*] (1912, p. 92-93).

Segundo Ruthven:

“A *ballatetta* em italiano significa ‘uma pequena balada’.

3. *light doth melt us into song*: ver HOMAGE TO SEXTUS PROPERTIUS (V, v. 28).

4. *healm*: elmo. Existe uma imagem semelhante em THE HOUSE OF SPLENDOR.

5. *jurisdiction*: tomado de Guido Cavalcanti, poeta ‘metafísico’ que fez uso de terminologia técnica e escolástica em poemas de amor. O texto original e a tradução de Pound da quarta *ballata* de Cavalcanti se lê assim:

Vedette, ch’io son un, che vo piangendo,
E dimonstrando il giudizio d’Amore. . . .

Weeping ye see me, in Grief’s company,

¹⁰⁴ “In the poem which opens the collection, ‘Guido Invites You Thus’, he imagines what might have been Guido Cavalcanti’s response to Dante’s sonnet inviting him to join in a select boating party of poets and their ladies to talk of love. Pound’s Guido would invite just his own lady, and want no other poet nor mere love talk. ‘Lo, I would sail the seas with thee alone!’, he writes, taking over Dante’s image. He then makes the ship stand for his own poetry, with its merchandise ‘thy heart and its desire’ in which are fused ‘Life, all of it, my sea, and all men’s streams’. This is the enterprise to which the lady calls, and to which he also calls. She is no Beatrice figure, drawing the poet’s soul heavenwards. His Guido’s call is to what the heart desires, ‘Life, all of it’.”

One showing forth Love's jurisdiction.

[Chorando vós me vedes, magoado,
Demostrando a jurisdição do Amor.]

Sonetos... de... Cavalcanti (1912), p. 96-97.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 43-44).¹⁰⁵

Para fins de manutenção da rima, opto aqui por “acervo”, termo que também compartilha da sugestão de posse amorosa.

“ERAT HORA”

Título (lt.): poderia ser “havia uma hora” ou até “uma hora durava”. Segundo Ruthven, “[o] título em latim significa ‘foi uma hora’, uma daquelas horas de total satisfação em que o ideal coincide com o real e que valem como potenciais memórias (‘HORÆ BEATÆ INSCRIPTIO’). A noção romântica de que a experiência digna de nota ocorre em momentos isolados de grande intensidade contribuiu para os recursos estilísticos de fragmentação e justaposição que Pound utiliza nos *Cantos*.

O uso de um título em latim em um poema que descreve alguma experiência de amor efêmera lembra as práticas de Lionel Johnson e Ernest Dowson.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 64).¹⁰⁶

“THE HOUSE OF SPLENDOR”

“Originalmente, esta era a sétima parte de um poema de doze seções chamado ‘Und Drang’, em homenagem ao *Sturm und Drang* (‘tempestade e ímpeto’) do Romantismo alemão. Os primeiros seis poemas da sequência descrevem o tédio do poeta em tentar encontrar um sentido para a vida e não foram reimpressos em *Personæ* (1926);

¹⁰⁵ “The Italian *ballatetta* means ‘a little ballade.’

3. *light doth melt us into song*: See HOMAGE TO SEXTUS PROPERTIUS (V, 28n).

4. *healm*: Helmet. There is a similar image in THE HOUSE OF SPLENDOR.

5. *jurisdiction*: A borrowing from Guido Cavalcanti, a ‘metaphysical’ poet who used technical and scholastic terminology in love poems. Pound’s text and translation of Cavalcanti’s fourth *ballata* read:

Vedette, ch’io son un, che vo piangendo,

E dimonstrando il giudizio d’Amore. . . .

Weeping ye see me, in Grief’s company,

One showing forth Love’s jurisdiction.

Sonnets . . . of . . . Cavalcanti (1912), pp. 96-97.”

¹⁰⁶ “The Latin title means ‘it was an hour,’ one of those hours of total satisfaction when the ideal coincides with the actual and which are valuable as potential memories (HORÆ BEATÆ INSCRIPTIO). The Romantic notion that significant experience occurs in isolated moments of great intensity contributed to the stylistic devices of fragmentation and juxtaposition that Pound uses in the *Cantos*.

The use of a Latin title in a poem describing some transient experience of love recalls the practice of Lionel Johnson and Ernest Dowson.”

mas o resto (VII-XII) foi preservado na sua ordem original: THE HOUSE OF SPLENDOUR, THE FLAME, HORÆ BEATÆ INSCRIPTO, THE ALTAR, AU SALON, AU JARDIN. Muitos dos poemas de ‘Und Drang’ são pastiches de Rossetti, cuja sequência de sonetos (*The House of Life* [*A Casa da Vida*]) pode ter sugerido o título de THE HOUSE OF SPLENDOUR.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 125).¹⁰⁷

1. *Evanoe*: Ruthven se limita a afirmar que se trata de “um nome fictício”. Peter Brooker vai mais além e aponta uma possível fonte ao afirmar que se trata de “medievalismo fictício da parte de Pound, à maneira de William Morris em *The Defense of Guenevere*” [*A defesa de Guenevere* (1858)].” (BROOKER, 1979, p. 52).¹⁰⁸ James Gifford, por outro lado, destaca como a obra do poeta canadense Edward Taylor Fletcher (1817-1897) “poderia responder a algumas questões”, já que em seu longo poema “The Lost Island” [“A ilha perdida”], de 1887, o autor se vale do nome Evanoe muito antes de Pound, cujo “The House of Splendour” data de 1911. O mais provável, contudo, é que ambos os poetas “se referiam à Rainha da Lua de Dante Gabriel Rossetti em *A Casa da Vida* (1881).” (GIFFORD, 2022, p. 167).¹⁰⁹

2. *house not made with hands*: “Porque sabemos que, se a nossa casa terrestre deste tabernáculo se dissolver, nós temos um edifício, uma casa eterna nos céus, não feita por mãos, mas por Deus.” (2 Coríntios 5:1, BKJ1611).¹¹⁰

14. *email*: esmalte, por empréstimo do termo em francês médio “email”, que por sua vez deriva do francês antigo “esmal”.

“THE FLAME”

“Ver a nota introdutória de THE HOUSE OF SPLENDOUR. [...] A ‘chama’ é uma imagem das qualidades elusivas e transcendentais de uma arte que permite ao homem ‘passar’ pela existência rotineira e provar ‘momentos imortais’.

¹⁰⁷ “Originally this was the seventh piece in a poem of twelve sections called ‘Und Drang’ after the *Sturm und Drang* (‘storm and stress’) of German Romanticism. The first six poems in the sequence describe the poet’s weariness with trying to find a meaning in life, and have not been reprinted in *Personæ* (1926); but the rest (VII-XII) have been preserved in their original order: THE HOUSE OF SPLENDOUR, THE FLAME, HORÆ BEATÆ INSCRIPTO, THE ALTAR, AU SALON, AU JARDIN. Many of the poems in ‘Und Drang’ are pastiches of Rossetti, whose sonnet sequence (*The House of Life*) may have suggested the title of THE HOUSE OF SPLENDOUR.”

¹⁰⁸ “fictitious medievalism on Pound’s part after the manner of William Morris in *The Defence of Guenevere*.”

¹⁰⁹ “Both poets were possibly referring to Dante Gabriel Rossetti’s Moon Queen in *The House of Life* (1881).”

¹¹⁰ “For we know that if our earthly house of *this* tabernacle were dissolved, we have a building of God, an house not made with hands, eternal in the heavens.”

2. *Provence*: as considerações de Pound sobre os aspectos místicos da poesia amorosa provençal são apresentadas em um ensaio na *Quest* (out. de 1912)¹¹¹; ver também as notas de THE ALCHEMIST.

[...] 9. *Oisín*: o ‘Ossian’ dos poetas românticos. Pound teria lido sobre esse lendário guerreiro gaélico nos poemas de Yeats.

12. *Ever-living*: os deuses da mitologia irlandesa.

[14a-b. Versos adicionais em 9 [*Canzoni* (1911)]:

[Ó fumaça e sombra d’um mundo obscuro,]

As trocas de paixão e essa ternura

Que não passa de astúcia! Ó amor,

[Estes, e o resto, e os demais que vimos.]

Reimpressos com uma ligeira mudança na pontuação em 42 [*Lustra of Ezra Pound with Earlier Poems* (edição nova-iorquina de set. de 1917, integral)], 43 [*Lustra of Ezra Pound with Earlier Poems* (edição nova-iorquina de out. de 1917, resumida, sem THE TEMPERAMENTS)]].

18. *days and nights*: Arthur Symons observou que, sendo o verdadeiro tema da arte ‘o homem mortal e seus problemas’, a ‘canção do poeta é feita de mais Noites do que Dias’ (*Dias e noites* [1889], p. 4).

23. *gods... we have seen*: ver a nota de SURGIT FAMA.

[...] 25. *ckrysophrase*: a respeito do uso de pedras preciosas exóticas por Pound (uma obsessão pré-rafaelita e dos anos 1890), ver o livro de Nagy sobre a fase pré-imagista (p. 84).

26. *Benacus*: o nome latino do *Lago di Garda*, descrito em ‘BLANDULA, TENULLA, VAGULA’.

40 [*sic*] e ss. O ‘poeta camaleão’ de Keats cria personæ sem nunca ser uma ‘pessoa’ [ver sua carta a Richard Woodhouse, de 27 de out. de 1818].” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 69-70).¹¹²

¹¹¹ “Psychology and Troubadours”. Incluído em edições revisadas de *The Spirit of Romance* desde 1932.

¹¹² “See the introductory note to THE HOUSE OF SPLENDOR. [...] The ‘flame’ is an image for the elusive and transcendent qualities of an art that enables man to ‘pass through’ routine existence and taste ‘immortal moments.’

2. *Provence*: Pound’s views on the mystical aspects of Provençal love poetry are presented in an essay in *Quest* (Oct. 1912); see also the notes to THE ALCHEMIST.

[...] 9. *Oisín*: The ‘Ossian’ of the Romantic poets. Pound would have read about this legendary Gaelic warrior in Yeats’s poems.

“THE ALTAR”

“Ver a nota para THE HOUSE OF SPLENDOR. A imagem do ‘fogo de um altar’ do amor é retomada de um dos primeiros poemas, GUIDO INVITES YOU THUS.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 34).¹¹³

“AU SALON”

“Ver a nota para THE HOUSE OF SPLENDOR. AU SALON é o primeiro poema original de Pound a conseguir combinar os ritmos conversacionais com um tom de voz irônico, fórmula que produziria um dos efeitos mais característicos da obra posterior de Pound.

10. *tea*: numa seção anterior de ‘Und Drang’, Pound representa a trivialidade da vida pela imagem de pessoas passando ‘entre seus chás e seus chás’ (*Canzoni* [1911], p. 47). Mais tarde, porém, discutindo os comportamentos convencionais dos poetas, ele admitiu ironicamente que em certas horas do dia ‘o chá é mais palatável do que o hidromel e o leite de égua’ (*Poetry Review* [fev. de 1912], p. 72). Aldington observou em Pound e outros escritores expatriados americanos ‘um prazer quase insano pelo chá da tarde’ (cf. THE TEA SHOP), a ponto de o nascimento do imagismo ter se dado em uma casa de chá de Kensington (*Life for Life’s Sake* [1941], p. 134).

15. *Sir Roger de Coverley*: criado por Joseph Addison na *Spectator* como um representante da fidalguia rural no reinado da Rainha Anne.

17. O latim de Pound (‘assim aumenta a glória do mundo’) inverte o adágio mais familiar, *sic transit gloria mundi* [‘assim transita a glória do mundo’, ‘toda glória do mundo é transitória’].

12. *Ever-living*: The gods of Irish mythology.

[14a-b. *Additional lines in 9*:

Barthers of passion, and that tenderness

That’s but a sort of cunning! O my Love,

Reprinted with a slight change in punctuation in 42, 43]

18. *days and nights*: Arthur Symons had observed that since the true subject of art is ‘man with trouble born to death,’ the poet’s ‘song is less of Days than Nights’ (*Days and Nights* [1889], p. 4).

23. *gods... we have seen*: See the note to SURGIT FAMA.

[...] 25. *ckrysophrase*: On Pound’s use of exotic precious stones (a pre-Raphaelite and nineties preoccupation) see Nagy’s book on the preimagist phase (p. 84).

26. *Benacus*: The Latin name for the Lago di Garda, which is described in ‘BLANDULA, TENULLA, VAGULA.’

40 ff. Keats’s ‘chamelion poet’ creates personæ without ever being a ‘person.’”

¹¹³ “See the note to THE HOUSE OF SPLENDOR. The image of an ‘altar fire’ of love is repeated from an earlier poem, GUIDO INVITES YOU THUS.”

18. *some circle*: ver a nota sobre CAUSA. A desilusão de Pound com tal círculo está registrada em IN EXITUM CUIUSDAM.

21. *aegrum vulgus*: em *The Spirit of Romance* (1910), Pound menciona a obra de um escritor neolatino italiano da Renascença, Giovanni Aurelio Augurello (1440-1524), e faz notar que o “*aegrum vulgus*” deste homem, ‘ralé doente’, é ainda mais insolente do que o ‘*profanum vulgus*’ de Horácio’ (p. 250-251; *Carmina Illustrum Poetarum Italarum* [1719], vol. 1, p. 408). Tal como os outros ‘homens de 1914’ (como Wyndham Lewis os chamava), Pound se via como um dos Samurais intelectuais cuja tarefa era defender os mais altos padrões nas artes e evitar ‘o aegrum e o terrivelmente maldito vulgus bajulador’ (*Cartas*, p. 54).

25. A frase em latim significa ‘caras divindades domésticas e familiares’.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 40-41).¹¹⁴

“AU JARDIN”

Título (fr.): “no jardim”.

“Ver a nota para THE HOUSE OF SPLENDOR. AU JARDIN responde ao poema de W. B. Yeats ‘The Cap and Bells’ apresentando um Pierrot que não está disposto a morrer por seu amor. Ver a nota para AMITIES para outras respostas a Yeats.

3. *lattices*: a senhora do poema de Yeats está em sua janela quando recusa a oferta de amor do bobo da corte.

¹¹⁴ “See the note to THE HOUSE OF SPLENDOR. AU SALON is the first of Pound’s original poems to succeed in combining the rhythms of conversation with an ironic tone of voice, a formula that was to produce one of the most characteristic effects of Pound’s later work.

10. *tea*: In an earlier section of ‘Und Drang’ Pound represents the triviality of life by the image of people passing ‘between their teas and their teas’ (*Canzoni* [1911], p. 47). Later, however, discussing the conventional habits of poets, he admitted wryly that at certain hours of the day ‘tea is more palatable than mead and mare’s milk’ (*Poetry Review* [Feb. 1912], 72). Aldington noted in Pound and other American expatriate writers ‘an almost insane relish for afternoon tea’ (cf. THE TEA SHOP), with the result that the birth of imagism took place in a Kensington tea shop (*Life for Life’s Sake* [1941], p. 134).

15. *Sir Roger de Coverley*: Created by Joseph Addison in the *Spectator* as a representative of the squirearchy in Queen Anne’s reign.

17. Pound’s Latin (‘thus the glory of the world increases’) reverses the more familiar adage, *sic transit gloria mundi*.

18. *some circle*: See the note on CAUSA. Pound’s disillusionment with such a circle is recorded in IN EXITUM CUIUSDAM.

21. *aegrum vulgus*: In *The Spirit of Romance* (1910) Pound mentions the work of an Italian neo-Latin writer of the Renaissance, Giovanni Aurelio Augurello (1440-1524), and observes that this man’s “*aegrum vulgus*,” ‘diseased rabble,’ is one degree more contemptuous than the ‘*profanum vulgus*’ of Horace’ (pp. 250—251; *Carmina Illustrum Poetarum Italarum* [1719], vol. 1, p. 408). Like the other ‘Men of 1914’ (as Wyndham Lewis called them) Pound saw himself as one of the intellectual Samurai whose task was to uphold the finest standards in the arts and keep at bay ‘the aegrum and tiercely accursed groveling vulgus’ (*Letters*, p. 54).

25. The Latin phrase means ‘dear household and family deities.’”

6. Este é o verso de abertura de ‘The Cap and Bells’.

8-9. No poema de Yeats, a senhora canta sua canção de amor somente depois que o bobo da corte está morto.

10. O bobo da corte de Yeats deu à senhora seu chapéu e guizos antes de morrer.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 40).¹¹⁵

20. *the “other folk,”*: levando-se em conta a divisão em seções de “Und Drang”, é possível que esteja a retomar “The Flame” e seu “Folk of unearthly fashion” (v. 24). Segundo Witemeyer, fazendo referência ao trecho em questão, “[s]omente em certos estados de espírito do poeta a senhora é uma divindade radiante, um dos ‘seres de ar sobrenatural’. Em outros estados de espírito, ele a vê simplesmente como uma mulher comum, garantindo a amantes frustrados, como o bobo da corte de Yeats, um êxito iminente.” (WITEMEYER, 1969, p. 102).¹¹⁶

POEMS FROM *RIPOSTES* (1912)

“IN EXITUM CUIUSDAM”

Título (lt.): traduzido na epígrafe.

1. *Time’s bitter flood*: trecho de “The Lover Pleads with His Friend for Old Friends”, poema de Yeats também citado na epígrafe de AMITIES. Assim como em THE LAKE ISLE, este poema funciona como uma resposta desencantada ao poema de Yeats, a quem a voz lírica provavelmente se dirige.

4. *your circle*: “[e]m Londres, Yeats realizava suas reuniões literárias na *Woburn Buildings*, 18, onde viveu de 1896 a 1917. Pound conheceu Yeats em 1909 e frequentava regularmente suas ‘noitadas’ por volta de agosto de 1911.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 155).¹¹⁷

¹¹⁵ “See the note to THE HOUSE OF SPLENDOR. AU JARDIN answers W. B. Yeats’s poem ‘The Cap and Bells’ by presenting a Pierrot who is unwilling to die for his love. See the note to AMITIES for other answers to Yeats.

3. *lattices*: The lady in Yeats’s poem is at her window when she turns down the jester’s offer of his love.

6. This is the opening line of ‘The Cap and Bells.’

8-9. In Yeats’s poem the lady sings her love song only after the jester is dead.

10. Yeats’s jester gave the lady his cap and bells before he died.”

¹¹⁶ “Only in certain moods of the poet is the lady a radiant divinity, one of the ‘folk of unearthly fashion.’ In other moods, he sees her simply as another woman, and can assure frustrated lovers like Yeats’s jester of imminent success”.

¹¹⁷ “When in London Yeats held his literary gatherings at 18 Woburn Buildings, where he lived from 1896 to 1917. Pound met Yeats in 1909 and was in regular attendance at Yeats’s ‘evenings’ from about August 1911.”

6. *my circle*: cf. CAUSA e AU SALON (v. 18).

“QUIES”

Título (lt.): “descanso; tranquilidade; sono; morte”.

Quanto à obsessão pelos títulos em latim, Ruthven observa que, mais tarde, Pound se dissociaria desse tipo de preciosismo ao criticar traços semelhantes em *Hugh Selwyn Mauberley*: “[o]s valores representados pelas palavras ‘o mês fora mais moderado / Porque houve tal beleza...’ são basicamente os de QUIES, ERAT HORA e vários outros poemas em *Ripostas* e *Lustra*. Em HUGH SELWYN MAUBERLEY, porém, eles denunciam a apatia e o esteticismo de Mauberley.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 203).¹¹⁸

“THE SEAFARER”

“Este poema em inglês antigo está incluído nas várias seletas de Pound de obras-primas literárias essenciais porque manifesta o que ele certa vez chamou de ‘a química nacional inglesa’, com isso querendo dizer ‘aquela qualidade que parece... ter transformado as sucessivas artes da poesia que foram trazidas do Sul para a Inglaterra’ (*New Age* [14 de nov. de 1912], p. 33). O objetivo de Pound ao escrever THE SEAFARER era inventar uma linguagem que fosse semelhante em som e ritmo ao inglês antigo e fosse ao mesmo tempo completamente inteligível para o leitor moderno. Deve ter ficado claro para ele desde o início que o som ou o sentido do original teria de ser sacrificado se quisesse ver o poema concluído; e ao escolher duplicar o som de ‘The Seafarer’, ele inevitavelmente contrariou leitores que valorizam a precisão literal em traduções.

Ao analisar este poema, facilita se distinguirmos entre o que são evidentes mal-entendidos da parte de Pound e o que são apenas leituras aparentemente equivocadas do texto. Entre os mal-entendidos evidentes, podemos incluir sintaxe mal interpretada (como nos vv. 12, 40-44, 65-70, 73-77, 89-101) e erros literais de traduções: por exemplo, quando Pound traduziu *læne* (‘transitório’) como ‘loan’ [‘empréstimo’] (v. 67), ele provavelmente confundiu *læne* com *læn*; e quando ele traduziu *purh* (‘through’) [(‘através’)] como ‘tomb’ [‘cova’] (v. 90), ele certamente se equivocou ao ler *purh* como *pruh* (‘coffin’) [(‘caixão’)]. Em vários casos, porém, Pound parece ter deliberadamente

¹¹⁸ “The values represented by the words ‘the month was more temperate / Because this beauty had been...’ are essentially those of QUIES, ERAT HORA and several other poems in *Ripostas* and *Lustra*. In HUGH SELWYN MAUBERLEY, however, they stand as an indictment of Mauberley’s apathy and aestheticism.”

desconsiderado o sentido literal de algumas palavras do inglês antigo, tratando-as como unidades de som que poderiam ser substituídas por homófonos do inglês moderno.

[...] Em uma nota para *Umbra* (1920), THE SEAFARER compartilha com EXILE'S LETTER e HOMAGE TO SEXTUS PROPERTIUS a distinção de ser uma 'persona central' (p. 128). Visto no contexto da obra posterior de Pound, THE SEAFARER é importante porque contempla o estilo aliterativo do Canto 1, onde o início dos *Cantos* é tratado como um problema linguístico e representado simbolicamente em um estilo que sugere o início da língua inglesa.

[...] 6. *sea-surge*: a palavra reaparece em HUGH SELWYN MAUBERLEY (v. 343).

8. *Coldly afflicted*: sobre o metro de tais versos, ver THE RETURN (vv. 17, 20).

[...] 73-80. Sisam comenta (*Times Literary Supplement* [25 de junho de 1954], p. 409): '[e]ntão ele elimina a mistura de pensamento cristão, que é uma das principais fontes de dificuldade na interpretação geral de *Seafarer*, e faz da malícia a fonte de glória eterna entre os ingleses. O poeta anglo-saxão incita os homens a lutarem contra a malícia dos demônios para que sua boa fama possa durar para sempre com os anjos.'

17. *hail-scur*: cf. 'snow scur' (Canto 49).

59. *so that... burst*: o fraseado ecoa no verso de abertura do Canto 17: 'So that the vines burst from my fingers...'

79. *English*: do inglês antigo, *engel* significa 'angel'. A tradução de Pound refuta (com a anglofobia característica) a observação do Papa Gregório, 'Not *Angli* but *Angeli*.'

82 ff. O tom elegíaco desta seção final é parodiado em um poema não reunido chamado 'Et Faim Sallir Le Loup Des Boys', onde Pound descreve as exigências Villonescas da vida de vanguarda: 'Editores covardes ameaçam, / Amigos caem na pior, os mais adoráveis morrem' (*Blast* [julho de 1915], p. 22).

84. *Caesar*: do inglês antigo, *caseras* ('emperors') [('imperadores')]. O *scholar* em Pound aqui reconhece a presença de uma palavra emprestada.

[...] 92. *earth's gait*: do inglês antigo, *middangeard* ('earth') [('terra')]. A palavra 'Middan-gard' aparece em um dos poemas não reunidos de Pound e é glosada por ele como 'Anglo Saxon 'Earth'' [('Terra' Anglo-Saxônica)] (*Personæ*: [1909], p. 35).

95. *Lordly men... o'ergiven*: o verso todo é introduzido no Canto 74 quando Pound relembra a morte dos 'lordly men' ['homens nobres'] que ele conheceu no mundo literário – F. M. Ford, W. B. Yeats, James Joyce, Henry James, etc.

96. *flesh-cover*: inglês antigo *flæschoma* ('body') [(‘corpo’)]. Pound já havia usado a palavra ‘body-house’ [‘casa-corpo’] em um poema não reunido chamado ‘An Idyll for Glaucus’ [‘Um Idílio para Glauco’] (*Personæ* [1909], p. 37).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 212-217).¹¹⁹

“THE CLOAK”

Tomando o *carpe diem* como tema, “baseia-se em dois epigramas da *Antologia Grega* (V, 85 e VII, 32). Outras traduções da mesma fonte são reunidas em HOMAGE

¹¹⁹ “This Old English poem is included in Pound’s various short lists of essential literary masterpieces because it manifests what he once called ‘the English national chemical,’ meaning by this phrase ‘that quality which seems . . . to have transformed the successive arts of poetry that have been brought to England from the South’ (*New Age* [Nov. 14, 1912], 33). Pound’s aim in writing THE SEAFARER was to invent a language that would be akin in sound and rhythm to Old English and be at the same time completely intelligible to the modern reader. It must have become clear to him at an early stage that either the sound or the sense of the original would have to be sacrificed if the poem were ever to be finished; and by choosing to duplicate the sound of ‘The Seafarer’ he inevitably antagonized readers who value literal accuracy in translations.

When thinking about this poem it helps if one distinguishes between what are obviously misunderstandings on Pound’s part and what are only apparent misreadings of the text. Among obvious misunderstandings one can include misconstrued syntax (as at ll. 12, 40-44, 65-70, 73-77, 89-101) and literal mistranslations: for example, when Pound translated *læne* (‘transitory’) as ‘loan’ (67) he probably confused *læne* with *læn*; and when he translated *þurh* (‘through’) as ‘tomb’ (90) he most certainly misread *þurh* as *þruh* (‘coffin’). In a number of cases, however, Pound seems deliberately to have disregarded the literal sense of some Old English words, treating them as units of sound for which modern English homophones might be substituted. [...] In a note to *Umbra* (1920) THE SEAFARER shares with EXILE’S LETTER and HOMAGE TO SEXTUS PROPERTIUS the distinction of being a ‘major persona’ (p. 128). Seen in the context of Pound’s later work THE SEAFARER is important in that it looks forward to the alliterative style of Canto 1, where the beginning of the *Cantos* is treated as a linguistic problem and represented symbolically in a style that suggests the beginnings of the English language.

[...] 6. *sea-surge*: The word reappears in HUGH SELWYN MAUBERLEY (l. 343n).

8. *Coldly afflicted*: On the meter of such lines, see THE RETURN (ll. 17, 20n).

[...] 73-80. Sisam comments (*Times Literary Supplement* [June 25, 1954], 409): ‘So he eliminates the blend of Christian thought which is a main source of difficulty in the general interpretation of *Seafarer*, and makes malice the source of everlasting renown among the English. The Anglo-Saxon poet urges men to fight against the malice of devils, so that their good fame may last for ever with the angels.’

17. *hail-scur*: Cf. ‘snow scur’ (Canto 49).

59. *so that. . . burst*: The phrasing is echoed in the opening line of Canto 17: ‘So that the vines burst from my fingers. . . .’

79. *English*: Old English *engel* means ‘angel.’ Pound’s rendering refutes (with characteristic Anglophobia) Pope Gregory’s observation, ‘Not *Angli* but *Angeli*.’

82 ff. The elegiac tone of this concluding section is parodied in an uncollected poem called ‘Et Faim Sallir Le Loup Des Boys,’ where Pound describes the Villonesque rigors of the avant-garde life: ‘Cowardly editors threaten, / Friends fall off at the pinch, the loveliest die’ (*Blast* [July 1915], 22).

84. *Caesar*: Old English *caseras* (‘emperors’). The scholar in Pound here acknowledges the presence of a loanword.

[...] 92. *earth’s gait*: Old English *middangeard* (‘earth’). The word ‘Middan-gard’ appears in one of Pound’s uncollected poems and is glossed by him as ‘Anglo Saxon ‘Earth’’ (*Personæ*: [1909], p. 35).

95. *Lordly men . . . o’ergiven*: The whole line is introduced into Canto 74 as Pound recollects the death of the ‘lordly men’ he has known in the literary world—F. M. Ford,

W. B. Yeats, James Joyce, Henry James, etc.

96. *flesh-cover*: Old English *flæschoma* (‘body’). Pound had earlier used the word ‘body-house’ in an uncollected poem called ‘An Idyll for Glaucus’ (*Personæ* [1909], p. 37).”

TO QUINTUS SEPTIMIUS FLORENTIS CHRISTIANUS.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 51).¹²⁰ Em sua edição original (1912), *THE CLOAK* faz parte de “Echoes”, título mais abrangente que também inclui um poema não reunido intitulado “Guido Orlando, Singing”, remetendo a “Life and Death (Echoes)”, seção de *Book of verses*, primeiro livro do poeta vitoriano William Ernest Henley (1849–1903), famoso pelo poema “Invictus”.

1-6. Paráfrase de um epigrama de Asclepiades (século III a.C.).

7. *cloak of dust*: adaptado de Juliano (século IV a.C.).

“APPARUIT”

“O título faz alusão à descrição de Dante na *Vita Nuova* de sua primeira visão de Beatriz.

[...] Pound comenta: ‘Que a ‘Vita Nuova’ é a idealização de uma mulher real, isso não pode ser duvidado por ninguém que... tenha conhecido em qualquer grau a paixão da qual ela trata’ (*The Spirit of Romance* [1910], p. 115).

APPARUIT descreve o efeito de ver a transfiguração de uma jovem que no mais das vezes é ‘uma cousa airada’. O poema é uma tentativa em estrofes sáficas, uma forma difícil que Pound mais tarde se referiria como ‘o velho truque’¹²¹ (*Egoist* [set. 1917], p. 121).

Foi em parte por conta da crítica de Edward Marsh a este poema que Pound evitou se envolver com o grupo georgiano em seu princípio. Em *A Number of People* (1939), Marsh registrou o incidente que plantou nele ‘uma eterna desconfiança’ da ‘seriedade artística’ de Pound (p. 328-329):

No meio do jantar, [Pound] me perguntou se eu estava familiarizado com o novo sistema de versos quantitativos; e como eu havia estudado o artigo de William Stone sobre o assunto e, tendo sido doutrinado por Robert Bridges, admiti que sim. Diante disso, ele apresentou uma versão da ode de Safo a Afrodite e me implorou para lhe dizer se havia cometido algum erro. E havia; e quando eu os apontei, ele colocou o papel de volta no bolso, irritado, murmurando que era apenas uma primeira tentativa. ‘Imagine minha surpresa’ quando algumas semanas depois a tal peça apareceu na *Poetry Review* sem uma única emenda.

¹²⁰ “THE CLOAK is a poem on the *carpe diem* theme and is based on a couple of epigrams from the *Greek Anthology* (V, 85 and VII, 32). Other translations from the same source are collected in HOMAGE TO QUINTUS SEPTIMIUS FLORENTIS CHRISTIANUS.”

¹²¹ Em seu *ABC da literatura* (1934), Pound ainda diria que, “[p]ara mim, Catulo foi o único que conseguiu dominar a arte métrica de Safo.” (POUND, 2013 [1970], p. 49).

APPARUIT não é ‘uma versão da ode de Safo a Afrodite’, mas essa imprecisão não invalida a anedota de Marsh. Ver também as notas de BALLAD OF THE GOODLY FERE.

[...] 1. *Golden... house*: em um fragmento sáfico (CXXIX), diz-se que as musas habitam uma casa dourada.

[...] 7. *drinkst... life*: repetido dos versos finais de AND THUS IN NINEVEH.

10. *steely*: a metáfora é proleptica: enquanto a jovem anda, ela corta o ar como uma faca (uma imagem usada mais tarde em GENTILDONNA).

15. *oriel*: o hall de entrada, agora visível enquanto ela se afasta do pórtico e vem em direção ao poeta.

18-19. *loveli- / est*: há um precedente para essa quebra de palavra no final de um verso em Safo (LXXXVI).

[...] 23. *slight thing*: a jovem em A VIRGINAL tem ‘braços esbeltos’.

cunning: a postura e a maneira jeitosa dela se vestir.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 38-39).¹²²

“THE PLUNGE”

“Muitos dos contemporâneos de Pound comentaram sobre sua inquietação e incapacidade de permanecer com qualquer grupo de escritores por muito tempo. Aqui,

¹²² “The title alludes to Dante’s description in the *Vita Nuova* of his first sight of Beatrice.

[...] Pound comments: ‘That the ‘Vita Nuova’ is the idealization of a real woman can be doubted by no one who . . . has known in any degree the passion whereof it treats’ (*The Spirit of Romance* [1910], p. 115). APPARUIT describes the effect of seeing the transfiguration of a young girl who is usually ‘a slight thing.’ The poem is an attempt at Sapphics, a difficult form that Pound was later to refer to as ‘the age-old bogie’ (*Egoist* [Sept. 1917], 121).

It was partly as a result of Edward Marsh’s criticism of this poem that Pound avoided becoming involved with the Georgian group in its early days. In *A Number of People* (1939) Marsh has recorded the incident which implanted in him ‘a lasting suspicion’ of Pound’s ‘artistic seriousness’ (pp. 328-329):

In the middle of dinner [Pound] asked me if I was up in the new system of quantitative verse; and as I had studied William Stone’s paper on the subject and, been further indoctrinated by Robert Bridges, I admitted that I was. Thereupon he produced a version of Sappho’s ode to Aphrodite, and begged me to tell him if he had made any mistakes. He had; and when I pointed them out, he put the paper back in his pocket, blushing murkily, and muttering that it was only a first attempt. ‘Judge of my surprise’ when some weeks later the piece appeared in the *Poetry Review* without a single amendment.

APPARUIT is not ‘a version of Sappho’s ode to Aphrodite,’ but this inaccuracy does not invalidate Marsh’s anecdote. See also the notes to BALLAD OF THE GOODLY FERE.

[...] 1. *Golden... house*: In a Sapphic fragment (CXXIX) the muses are said to inhabit a golden house.

[...] 7. *drinkst... life*: Repeated from the closing lines of AND THUS IN NINEVEH.

10. *steely*: The metaphor is proleptic: as the girl walks she cuts the air like a knife (an image used later in GENTILDONNA).

15. *oriel*: The entrance hall, now visible as she moves away from the portal and comes toward the poet.

18-19. *loveli- / est*: There is precedent for this breaking of a word at the end of a line in Sappho (LXXXVI).

[...] 23. *slight thing*: The girl in A VIRGINAL has ‘slight arms.’

cunning: Her posture and skillful manner of dressing.”

Pound expressa o anseio por novas experiências que provavelmente motivava sua inquietação.

6. *this*: o mundo literário de Londres.

9. *you*: provavelmente Dorothy Shakespear, com quem Pound se casaria em abril de 1914.

11-13: as provações do inverno londrino são tratadas de maneira bem-humorada em ANCIENT MUSIC. [...]

16 e ss. Pound resistiu à tentação de buscar um clima mais favorável do que o inglês até o verão de 1921, quando decidiu se estabelecer em Paris.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 196-197).¹²³

“PAN IS DEAD”

“A história da morte de Pã é registrada por Plutarco (*Moralia*, V, v. 419) e tem sido um tema recorrente na literatura europeia, como atestam os ensaios de Irwin e Merivale¹²⁴. Para Pound, a morte de Pã simbolizou o fim do paganismo que ele tanto admirava no mundo antigo; e é por isso que em muitos de seus poemas ele procura ressuscitar as divindades pagãs obliteradas pelo cristianismo. Ver, a esse respeito, a nota introdutória de SURGIT FAMA.

No Canto 23, a morte de Pã combina-se à morte de Adônis.

2-3. *all... coronal*: o truque de rimar palavras monossilábicas nativas com palavras polissilábicas de origem estrangeira lembra práticas do século XVII ([Robert] Herrick, por exemplo, gostava de rimar ‘set’ com ‘coronet’). A presença de rimas como ‘he/longevity’ e ‘alone/oblivion’ em um pastiche tão deliberado da poesia do século XVII como o ‘Envoi (1919)’, de HUGH SELWYN MAUBERLEY, sugere que Pound enxergou essa maneira de rimar como uma das técnicas que caracterizavam a lírica inglesa renascentista. Ele poderia, é claro, ter pego a rima ‘all/coronal’ da ode à

¹²³ “Many of Pound’s contemporaries have commented on his restlessness and inability to stay with any one group of writers for very long. Here Pound gives expression to that yearning for new experience which probably motivated his restlessness.

6. *this*: The London literary world.

9. *you*: Probably Dorothy Shakespear, whom Pound was to marry in April 1914.

11-13. The trials of the London winter are treated humorously in ANCIENT MUSIC. [...]

16 ff. Pound resisted the temptation to seek out a more favorable climate than the English one until the summer of 1921, when he decided to settle in Paris.”

¹²⁴ IRWIN, W. R.. “The Survival of Pan”. In: *Publications of the Modern Language Association of America*, v. LXXVI, n. 3, jun. 1961, p. 159-167. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/460346>>; MERIVALE, Patricia. *Pan, the goat-god: his myth in modern times*. Cambridge: Harvard University Press, 1969.

imortalidade de Wordsworth ou (indo mais longe ainda) de *Parthenophil and Parthenophe*, de [Barnabe] Barnes (1593, Ode 6); mas sua fonte provavelmente foi Herrick.

13. *hollow season*: ver VILLONAUD FOR THIS YULE (vv. 1-4). A morte de Pã supostamente coincidiu com o nascimento de Cristo.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 190).¹²⁵

POEMS FROM *BLAST* (1914)

“SALUTATION THE THIRD”

“Em 1927, Wyndham Lewis ainda estava zombando de Pound por ter fornecido ‘alguns poemas tranquilos e agradáveis’ em resposta a um pedido de ‘algo ofensivo para a *Blast*’ (*Time and Western Man*, p. 55; Rose, p. 81). SALUTATION THE THIRD (que Harriet Monroe se recusou a imprimir) é uma resposta apropriada às críticas de Lewis e bem ao estilo desabusado da *Blast*. A versão original está repleta de letras maiúsculas.

2. *gagged reviewers*: poucos meses depois, o *Times* de Londres surpreenderia Pound ao publicar uma resenha favorável de seu *Cathay* (*Cartas*, p. 105).

[3. much the 23 [*Blast*, n. 1 (20 de junho de 1914)]; much for the 55 [*Personæ: The Collected Poems of Ezra Pound* (Nova York, 22 de dezembro de 1926)]]

[5. These were 23; These are 55]

[14. with Jews and Jobbery 23; with pandars and jobbery 55]

[15. who fawn on the JEWS for their money, 23; who pat the big bellies for profit, 55]

¹²⁵ “The story of the death of Pan is recorded by Plutarch (*Moralia*, V, 419) and has been a recurrent theme in European literature, as essays by Irwin and Merivale testify. For Pound, the death of Pan symbolized the end of the paganism he admired so much in the ancient world; and this is why in many of his poems he seeks to resurrect the pagan deities obliterated by Christianity. See in this respect the introductory note to SURGIT FAMA.

In Canto 23 the death of Pan is conflated with the death of Adonis.

2-3. *all . . . coronal*: The trick of rhyming native monosyllabic words with polysyllabic words of foreign origin is reminiscent of seventeenth-century practice (Herrick, for example, was fond of rhyming ‘set’ with ‘coronet’). The presence of rhymes like ‘he / longevity’ and ‘alone / oblivion’ in such a deliberate pastiche of seventeenth-century poetry as the ‘Envoi (1919)’ of HUGH SELWYN MAUBERLEY suggests that Pound identified this mode of rhyming as one of the characteristic techniques of Renaissance English lyrics. He could, of course, have picked up the rhyme ‘all / coronal’ from Wordsworth’s *Immortality* ode or (more remotely) from Barnes’ *Parthenophil and Parthenophe* (1593, Ode 6); but his source was probably Herrick. 13. *hollow season*: See VILLONAUD FOR THIS YULE (ll. 1-4n). The death of Pan allegedly coincided with the birth of Christ.”

14-15. O elemento antissemita, extirpado em 1926, apareceria novamente nos *Cantos*.

[16. us out to the pastures. 23; us go out in the air for a bit. 55]

16. *thirty*: Pound tinha vinte e oito anos quando SALUTATION THE THIRD foi publicado e ele considerou a idade de trinta como um ponto de virada em sua vida e arte (na versão original de HUGH SELWYN MAUBERLEY, E. P. ‘passed from men’s memory in *l’an trentiesme / De son eage*’; ver também MIDDLE-AGED). Antes disso, ele havia rejeitado ‘o ditado ‘de que um poeta lírico morre aos trinta’’ e se mostrou mais simpático à ideia ‘de que as emoções se tornam mais vigorosas à medida que um grande homem amadurece’ (*New Freewoman* [1º de nov. de 1913], p. 195).

[17. Perhaps 23; Or perhaps 55]

[21. with true poets 23; with good writers 55]

[28a-d. Em 23 [*Blast*, n. 1 (20 de junho de 1914)] se encontram os seguintes versos adicionais:

E vou rir de vocês e zombar de vocês,

E vou lhes oferecer o ombro em ironia,

Ó tolos, detestadores da Beleza.

Eu vi muitos que andam por aí às súplicas,]

[29-31. [omisso] 23]

[32. say how 23; say that 55]

[33. [omisso] 23]” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 210-211).¹²⁶

¹²⁶ “In 1927 Wyndham Lewis was still gibing at Pound for having supplied ‘some nice quiet little poems’ in response to a request for ‘something nasty for *Blast*’ (*Time and Western Man*, p. 55; Rose, p. 81). SALUTATION THE THIRD (which Harriet Monroe refused to print) is a fair answer to Lewis’ criticisms and quite in the style of *Blast* abuse. The original printing is heavily strewn with capital letters.

2. *gagged reviewers*: Only a few months later the London *Times* was to surprise Pound by printing a favorable review of his *Cathay* (*Letters*, p. 105).

[3. much the 23 [*Blast*, n. 1 (June 20, 1914)]; much for the 55 [*Personæ: The Collected Poems of Ezra Pound* (New York, December 22, 1926)]]

[5. These were 23; These are 55]

[14. with Jews and Jobbery 23; with pandars and jobbery 55]

[15. who fawn on the JEWS for their money, 23; who pat the big bellies for profit, 55]

14-15. The antisemitic element, excised in 1926, was to appear again in the *Cantos*.

[16. us out to the pastures. 23; us go out in the air for a bit. 55]

16. *thirty*: Pound was twenty-eight when SALUTATION THE THIRD was published and he regarded the age of thirty as a turning point in both his life and art (in the original version of HUGH SELWYN MAUBERLEY, E. P. ‘passed from men’s memory in *l’an trentiesme / De son eage*’; see also MIDDLE-AGED). Before this, he had rejected ‘the saying ‘that a lyric poet dies at thirty’’ and showed himself more sympathetic to the idea ‘that the emotions increase in vigour as a vigorous man matures’ (*New Freewoman* [Nov. 1, 1913], 195).

“MONUMENTUM AERE, ETC.”

Título (lt.): retirado da famosa ode de Horácio, cujos versos iniciais são: “Exegi monumentum aere perennius [...]” (*Odes*, III, 30). Uma tradução de Pound para essa ode foi publicada pela primeira vez na revista literária londrina *Agenda* em setembro de 1964. “O mesmo poema, uma das mais famosas afirmações da longevidade da arte, também deu título a DUM CAPITOLIUM SCANDET.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 175).¹²⁷ Ruthven ainda destaca como “[a] irreverente abreviação do latim lembra o burlesco de induções épicas de Byron: ‘Hail Muse! et caetera’ (*Don Juan*, III, i, I).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 175).¹²⁸

3. *buffo* (it.): bufão, o personagem cômico na farsa italiana (ópera-bufa).

“BEFORE SLEEP”

Segundo Ruthven, “[p]erdendo a consciência pouco antes de adormecer, a voz lírica de repente se dá conta de que está diante das divindades pagãs no Hades (cf. FISH AND THE SHADOW). Sobre as origens desse tema na poesia de Pound, ver nota para SURGIT FAMA.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 45).¹²⁹

5. *She*: Palas Atena, deusa grega da sabedoria.

6. *Annubis*: Anúbis, deus egípcio dos mortos.

POEMS OF *LUSTRA* (1913-1915)

“TENZONE”

[17. Perhaps 23; Or perhaps 55]

[21. with true poets 23; with good writers 55]

[28a-d. In 23 are the following additional lines:

And I will laugh at you and mock you,

And I will offer you consolations in irony,

O fools, detesters of Beauty.

I have seen many who go about with supplications,]

[29-31. [lacking] 23]

[32. say how 23; say that 55]

[33. [lacking] 23]”.

¹²⁷ “The same poem, one of the most famous affirmations of the durability of art, also supplied the title of DUM CAPITOLIUM SCANDET.”

¹²⁸ “The flippant curtailing of the Latin recalls Byron’s burlesque of epic inductions.”

¹²⁹ “Lapsing from consciousness at the moment of falling asleep, the speaker is suddenly aware of being in contact with the pagan deities in Hades (cf. FISH AND THE SHADOW). On the origins of this theme in Pound’s poetry, see the note to SURGIT FAMA.”

“A italiana *tenzone* deriva da provençal *tenson*, o termo técnico para uma disputa em verso entre trovadores rivais. É um empréstimo que aponta para a transferência de técnica poética da Provença para a Itália (*Poetry* [jan. 1914], p. 138).

Lustra foi um novo distanciamento dos primeiros trabalhos de Pound. Isso explica a natureza programática de TENZONE, que em abril de 1913 serviu de introdução aos leitores da *Poetry* a uma seleção de poemas no novo estilo. É típico do método *Lustra* lançar mão de uma fachada de indiferença arrogante para com o leitor a fim de defender uma declaração de valores pessoais ao mesmo tempo vulnerável e preciosa. Os desaforos de Pound com frequência vêm à tona em defesa do lirismo.

3. *centaur*: ‘A poesia é um centauro’ na medida em que ‘deve se mover e saltar com as faculdades musicais energizantes e sencientes’ (*New Freewoman* [nov. 1913], p. 195).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 232-233).¹³⁰

“ALBATRE”

Título: derivado do francês “albâtre”, alabastro.

3. *little white dog*: cãozinho branco. Após a primeira publicação do poema na *Poetry and Drama*, v. 2, n. 1, p. 20 (março de 1914), Pound omitiu o adjetivo “white” ao republicá-lo na *Smart Set*, v. 46, n. 4, p. 130 (agosto de 1915). Nas publicações seguintes, o adjetivo foi mantido. Aqui, opto por omiti-lo em favor da concisão.

3-4. *delicate... delicate*: “ver a paródia de Richard Aldington para THE GARDEN, reproduzida nas notas desse poema. ‘Delicadas’ (usada ironicamente aqui) é uma das palavras favoritas do período *Lustra*, recorrente em THE CONDOLENCE e IMEPPΩ.

5. *Gautier*: considerando que Pound admirava a poesia de [Algernon Charles] Swinburne e sentia uma afinidade espiritual com [o pintor estadunidense James Abbott McNeill] Whistler, não surpreende que ele tenha se sentido atraído pela poesia de Théophile Gautier (1811-1872), cujo “Sinfonia em branco maior” inspirou as “Sinfonias em branco”, de Whistler, e “Diante do espelho”, de Swinburne.

¹³⁰ The Italian *tenzone* derives from Provençal *tenson*, the technical term for a contention in verse between rival troubadours. It is a borrowing that points to the transference of poetic technique from Provence to Italy (*Poetry* [Jan. 1914], 138).

Lustra was a new departure from Pound’s early work. This explains the programmatic quality of TENZONE, which in April 1913 introduced readers of *Poetry* to a selection of poems in the new style. It is typical of the *Lustra* manner in that it uses a façade of arrogant indifference toward the reader in order to protect a statement of personal values at once vulnerable and precious. Pound’s abusiveness is frequently brought to the defense of lyric prettiness.

3. *centaur*: ‘Poetry is a centaur’ insofar as it ‘must move and leap with the energizing, sentient, musical faculties’ (*New Freewoman* [Nov. 1913], 195).”

Como Holbrook Jackson observou em seu livro *Os anos noventa do século XIX* (1913), ‘branco’ era uma cor dos anos noventa (p. 140-142); e Pound, com sua sensibilidade whistleriana, ainda era em muitos aspectos um poeta dos anos noventa quando escreveu ALBATRE. Talvez seja por isso que ele nunca parodiou Gautier da maneira como parodiou outros poetas que influenciaram seu estilo. Certamente, não há nada entre as publicações de Pound comparável a ‘O elefante branco’ de [Heinrich] Heine.

Entre outros poemas que mostram a influência de Gautier estão TO A FRIEND WRITING ON CABARET DANCERS e HUGH SELWYN MAUBERLEY. (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 32).¹³¹

Considerar, também, que a influência de Gautier neste poema em específico ganha ainda mais força diante dos vv. 55-56 de “Sinfonia em branco maior”: “L’albâtre où la mélancolie / Aime à retrouver ses pâleurs”¹³².

“A PACT”

Num esclarecedor artigo intitulado “O que eu acho de Walt Whitman”, escrito em fevereiro de 1909 e publicado por Herbert Bergman apenas em março de 1955¹³³, Pound expõe sua opinião no mínimo ambivalente a respeito do autor de *Leaves of grass*: “[e]le é a América. Sua crueza é de um fedor monumental, mas é a América. Ele é a parte côncava na rocha que faz eco com o seu tempo. De fato, ele ‘canta o estágio crucial’ e é a ‘voz triunfante’. Dá nojo. É uma pílula extremamente nauseante, mas ele cumpriu sua missão.”¹³⁴. Mais adiante no mesmo artigo, Pound admite que às vezes se pega “usando

¹³¹ “3-4. *delicate* . . . *delicate*: See Richard Aldington’s parody of THE GARDEN, reproduced in the notes to that poem. ‘Delicate’ (used ironically here) is a favorite word of the *Lustra* period, recurring in THE CONDOLENCE and IMEPPQ.

5. *Gautier*: Seeing that Pound admired the poetry of Swinburne and felt a spiritual kinship with Whistler, it is not surprising that he should have been attracted to the poetry of Théophile Gautier (1811-1872), whose ‘Symphonie en Blanc Majeur’ inspired Whistler’s ‘Symphonies in White’ and Swinburne’s ‘Before the Mirror.’

As Holbrook Jackson noted in his book on *The Eighteen Nineties* (1913), ‘white’ was a nineties color (pp. 140-142); and Pound, with his Whistlerian sensibility, was still in many ways a nineties poet when he wrote ALBATRE. Perhaps this is why he never parodied Gautier in the way that he parodied other poets who influenced his style. Certainly, there is nothing among Pound’s published work comparable to Heine’s ‘Der Weisse Elephant.’

Among other poems showing the influence of Gautier are TO A FRIEND WRITING ON CABARET DANCERS and HUGH SELWYN MAUBERLEY.”

¹³² Numa possível tradução literal: “O alabastro onde a melancolia / Gosta de encontrar suas palidezess”.

¹³³ “What I feel about Walt Whitman”; “Ezra Pound and Walt Whitman”. In: *American Literature* XXVII (March 1955), p. 56-61.

¹³⁴ “He is America. His crudity is an exceeding great stench, but it is America. He is the hollow place in the rock that echoes with his time. He does ‘chant the crucial stage’ and he is the ‘voice triumphant.’ He is disgusting. He is an exceedingly nauseating pill, but he accomplished his mission.”

os seus ritmos” e que “Whitman é para minha pátria (*Patriam quam odi et amo* por razões inequívocas) o que Dante é para a Itália”¹³⁵, tendo em vista que, assim como o poeta florentino, “ele escreveu na ‘língua vulgar’, numa nova métrica. O primeiro grande homem a escrever na língua de seu povo.”¹³⁶. Não por acaso, Pound se via como um descendente de Whitman “ou, pra ser exato, uma incrustação da próxima era. A parte vital da minha mensagem, tirada da seiva e da fibra da América, é a mesma que a dele.”¹³⁷. Esse mesmo paralelismo entre pai e filho é desenvolvido em “A pact” (vv. 3-4), além da ideia de “seiva” e “fibra” [“seiva” e “raiz” no poema] (v. 8).

1. *make truce with*: na primeira edição de *Lustra* (1916), Pound propunha “uma trégua” a Whitman. Aqui, opto por “um trato” ficando, assim, entre a trégua e um tratado de paz.

“APRIL”

“A epígrafe latina (‘os membros decepados das ninfas’) é adaptada da descrição de Ovídio sobre o desmembramento de Penteu (*Metamorfoses*, III, 723-724).

1. *three spirits*: existem ‘três almas’ em THE TOMB AT AKR ÇAAR e ‘três formas brancas’ em um poema não reunido chamado ‘An Idyll for Glaucus’ (*Personæ* [1909], p. 38). Descrições enigmáticas de *tres puellae* são um antigo lugar-comum que Pound pode ter conhecido no poema de Dante sobre *tre donne*, sendo que apenas uma é realmente nomeada (*Odes*, XIX).

4-5. Na primeira publicação de APRIL há uma divisão estrófica entre o penúltimo e o último verso do poema, que tem por efeito isolar e focar a atenção na imagem que deve incorporar ou ‘apresentar’ a experiência que Pound está tentando comunicar (como em GENTILDONNA e LIU CH’E). De acordo com F. S. Flint, o artifício de separar o último verso do resto do poema é tomado de Verlaine (*New Age* [9 de dezembro de 1909], p. 138).

A paródia de Richard Aldington, ‘Elevadores’, diz:

Subamos mais alto que o décimo oitavo andar

¹³⁵ “As for Whitman, I read him (in many parts) with acute pains, but when I write of certain things I find myself using his rhythms. [...] And, to be frank, Whitman is to my fatherland (*Patriam quam odi et amo* for no uncertain reasons) what Dante is to Italy”.

¹³⁶ “Like Dante he wrote in the ‘vulgar tongue,’ in a new metric. The first great man to write in the language of his people.”

¹³⁷ “And yet I am but one of his ‘ages and ages’ encrustations’ or to be exact an encrustation of the next age. The vital part of my message, taken from the sap and fibre of America, is the same as his.”

E consideremos os delicados e deleitosos monóculos
 Das virgens musicais do Parnaso:
 Massacre pálido sob céus púrpuras.

Ver FURTHER INSTRUCTIONS (v. 1).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 39-40).¹³⁸

Com relação à divisão estrófica apontada por Ruthven, destaque-se que, na primeira publicação, “April” se dividia em apenas duas estrofes, com o último verso isolado dos demais¹³⁹. Posteriormente, Pound organizaria o poema conforme o encontramos aqui, em três estrofes.

“THE NEW CAKE OF SOAP”

“Este epigrama foi omitido da edição comercial inglesa de *Lustra* (1916) e obviamente causou preocupações semelhantes aos editores da reimpressão norte-americana, levando em conta que Pound escreveu para [John] Quinn em agosto de 1917 defendendo a opinião ‘de que se deve citar nomes na sátira’:

Chesterton é como uma espuma vil na lagoa. A turba de suas lamúrias não pode ser abatida por outra turba, apenas por uma alfinetada sem dó (nem isso resolve, mas ao menos lava a nossa alma).

Todo o seu desleixo – é de fato o catolicismo moderno em grande medida, a coisa de *nunca* derrubar logo uma cerca, o lenga-lenga da superstição se escondendo atrás de piadas de mau gosto e do paradoxo.

Se fosse um caso de crueldade para com um homem fraco, é claro que eu não deveria tê-lo publicado. Mas Chesterton é tão ralé, tão Zé povinho. Não que ele não fosse um símbolo de todo o ódio da ralé a toda arte que aspira algo além da mediocridade... Chesterton sempre defendeu que não vale a pena fazer a coisa autêntica... Eu

¹³⁸ “The Latin epigraph (‘the scattered limbs of the nymphs’) is adapted from Ovid’s description of the dismembering of Pentheus (*Metamorphoses*, III, 723-724).

1. *three spirits*: There are ‘three souls’ in THE TOMB AT AKR ÇAAR and ‘three white forms’ in an uncollected poem called ‘An Idyll for Glaucus’ (*Personæ* [1909], p. 38). Enigmatic accounts of *tres puellae* are an ancient commonplace which Pound may have come upon in Dante’s poem about *tre donne*, only one of whom is actually named (*Odes*, XIX).

4-5. In the first printing of APRIL there is a strophe division between the penultimate and final lines of the poem, which has the effect of isolating and focusing attention on the image which is to embody or ‘present’ the experience that Pound is trying to communicate (as in GENTILDONNA and LIU CH’E). According to F. S. Flint, the device of separating the last line from the rest of the poem is borrowed from Verlaine (*New Age* [Dec. 9, 1909], 138).

Richard Aldington’s parody, ‘Elevators,’ reads:

Let us soar up higher than the eighteenth floor
 And consider the delicate delectable monacles
 Of the musical virgins of Parnassus:
 Pale slaughter beneath purple skies.

See FURTHER INSTRUCTION (l. 1n).”

¹³⁹ In: *Poetry*, novembro de 1913, p. 55. Disponível em:

<<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:457872/PDF/>>.

provavelmente gostaria de G. K. C. caso o conhecesse pessoalmente. Ainda assim, acredito que ele cria um ambiente no qual a arte é impossível. Ele e sua patota.

Cartas, p. 170-171. Pound parece aludir ao epigrama de Chesterton no sentido de que, se algo vale a pena, vale ir até as últimas consequências. Ele acabou mudando de ideia a respeito de Chesterton (1874-1936) depois de conhecê-lo em Rapallo em maio de 1935.

Para outros exemplos dos problemas de Pound com a censura, ver TO A FRIEND WRITING ON CABARET DANCERS (v. 36).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 184-185).¹⁴⁰

2. *Chesterton*: Gilbert Keith Chesterton, mais conhecido como G. K. Chesterton, foi um popular crítico de arte inglês e teólogo amador, tendo recebido a alcunha de “príncipe do paradoxo”. Seu corpanzil rendeu anedotas por parte de escritores como George Bernard Shaw e P. G. Wodehouse, além do próprio Pound neste epigrama.

Já a “cerca de Chesterton”, da qual Pound zomba em sua carta a John Quinn, é o princípio de que uma instituição ou lei, assim como uma cerca que obstrui um caminho, não deve ser derrubada sem que se conheça a sua motivação inicial.

“EPITAPH”

Título: inicialmente, não tinha título; era a seção “III” do poema “Zenía”, publicado na revista literária nova-iorquina *Smart Set*, v. 41, n. 4, p. 47-48 (dezembro de 1913)¹⁴¹. À época, Pound havia sido contratado como correspondente estrangeiro pelo então editor Willard Huntington Wright a fim de trazer novos ares à revista, em conformidade com o que vinha sendo publicado de mais experimental na Europa. Um ano depois, Wright seria demitido em razão da queda drástica no número de leitores e a

¹⁴⁰ “This epigram was omitted from the English trade edition of *Lustra* (1916) and evidently caused the publishers of the American reprint similar anxieties, for we find Pound writing to Quinn in August 1917 in defense of his opinion ‘that one should name names in satire’:

Chesterton is like a vile scum on the pond. The multitude of his mumblings cannot be killed by multitude but only by a sharp thrust (even that won’t do it, but it purges one’s soul).

All his slop—it is really modern Catholicism to a great extent, the *never* taking a hedge straight, the mumbo-jumbo of superstition dodging behind clumsy fun and paradox.

If it were a question of cruelty to a weak man I shouldn’t, of course, have printed it. But Chesterton *is* so much the mob, so much the multitude. It is not as if he weren’t a symbol for all the mob’s hatred of all art that aspires above mediocrity. . . . Chesterton has always taken the stand that the real thing isn’t worth doing. . . . I should probably like G. K. C. personally if I ever met him. Still, I believe he creates a milieu in which art is impossible. He and his kind.

Letters, pp. 170-171. Pound seems to allude to Chesterton’s epigram that if a thing is worth doing it is worth doing badly. He changed his mind about Chesterton (1874-1936) after meeting him at Rapallo in May 1935. For other examples of Pound’s troubles with censorship, see TO A FRIEND WRITING ON CABARET DANCERS (l. 36n).”

¹⁴¹ “‘Zenía’ By Ezra Pound”. Disponível em: <<https://modjourn.org/issue/bdr541415/>>.

Smart Set voltaria a publicar conteúdo mais tradicional. Isso talvez explique por que, poucos anos depois, o editor londrino Elkin Mathews censuraria sua publicação em *Lustra* (1916), afirmando que “Epitaph” teve de ficar de fora “porque o sentido é dubio” (MOODY, 2007, p. 288)¹⁴². Moody, por outro lado, questiona o que Mathews *poderia* ter visto nesse poema. Aqui, opto por dar crédito à leitura de Mathews e admitir a conotação sexual implícita no poema.

1. *Leucis*: Lêucis, um dos vários nomes pessoais gregos ou que soam gregos na poesia de Pound, aproximando-se daqueles vistos na *Antologia Palatina*. Outros exemplos são Arides (em “Arides”), Nikoptis (“The Tomb at Akr Çaar”) e Rullus (“Quies”).

2. *willingness-to-oblige*: disposição para ajudar ou servir. Nesse caso, uma disposição para *satisfazer* os outros.

“PHYLLIDULA”

“Pound achou que este poema demonstrava seu domínio do estilo epigramático. Entre os manuscritos [da Universidade] de Chicago está um texto datilografado de PHYLLIDULA no qual ele escreveu parte do epigrama grego de Parrásio, que cita em seu prefácio à *Obra poética de Lionel Johnson* (1915, p. xvi): ‘Os limites, digamos, dessa arte foram agora explorados abertamente por minhas mãos’ (Loeb [Classical Library]). Um subtítulo suprimido revela que PHYLLIDULA é uma tradução de ‘Antípatro de Cos’ [...] (para outras traduções da *Antologia Grega*, ver HOMAGE TO QUINTUS SEPTIMIUS FLORENTIS CHRISTIANUS).

Filídula reaparece em IMPRESSIONS OF FRANÇOIS-MARIE AROUET (DE VOLTAIRE).

3. *receives... give*: parodia um verso de ‘Dejection: an Ode’, de Coleridge: ‘O Lady! we receive but what we give’¹⁴³” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 193).¹⁴⁴

¹⁴² “‘Epitaph’ had to go, ‘because the meaning is dubious’. (What *could* Mathews have been reading into ‘Leucis, who intended a Grand Passion, / Ends with a willingness-to-oblige’?)”.

¹⁴³ “Senhora, recebemos o que damos!”

¹⁴⁴ “Pound thought this poem demonstrated his mastery of the epigrammatic style. Among the Chicago MSS is a typescript of PHYLLIDULA on which he has written part of the Greek epigram by Parrhasius that he quotes in his preface to the *Poetical Works of Lionel Johnson* (1915, p. xvi): ‘The limits, I say, of this art, have now been discovered plain by my hand’ (Loeb). A canceled subtitle acknowledges that PHYLLIDULA is a translation from ‘Antipater of Cos,’ but I have been unable to trace the Greek original (for other translations from the *Greek Anthology*, see HOMAGE TO QUINTUS SEPTIMIUS FLORENTIS CHRISTIANUS).

Phyllidula reappears in IMPRESSIONS OF FRANÇOIS-MARIE AROUET (DE VOLTAIRE).

“IN A STATION OF THE METRO”

Possui uma primeira versão com “espaços entre as unidades rítmicas” (*Cartas*, p. 53), conforme publicado na *Poetry*, II, 1 (abril de 1913) e em reimpressão na *New Freewoman*, I, 5 (15 de agosto de 1913). Conferir IN A STATION OF THE METRO [FIRST VERSION].

Num texto publicado em setembro de 1914, Pound daria detalhes do episódio que o levou a compor este poema. Segundo Ruthven, “[f]oi ao escrever este poema que Pound formulou pela primeira vez a teoria da justaposição como um dispositivo estrutural na poesia. [Diz EP:]

Três anos atrás, em Paris, saí de um trem do ‘metro’ em La Concorde e vi de repente um lindo rosto, e depois outro e outro, e depois um lindo rosto de criança, e depois outra linda mulher, e tentei durante o dia todo encontrar palavras para o que aquilo tinha significado para mim, e não consegui encontrar nenhuma palavra que me parecesse digna, ou tão fascinante quanto aquela emoção repentina. E naquela noite, ao voltar para casa pela Rue Raynouard, eu ainda estava empenhado nessa tarefa quando me ocorreu, de repente, a expressão. Não quero dizer que me ocorreram palavras, mas uma equação surgiu... não como discurso, mas como pequenas manchas coloridas.

Naquela noite, na Rue Raynouard, percebi claramente que, se eu fosse um pintor, ou se eu tivesse, com frequência, *esse tipo* de emoção, ou mesmo se eu tivesse a energia necessária para pegar em tintas e pincéis e persistir, poderia ter me ocorrido uma nova escola de pintura, de pintura ‘não representativa’, uma pintura que falaria apenas por arranjos de cores... O ‘poema de uma só imagem’ é uma forma de superposição, ou seja, é uma ideia colocada em cima da outra. Achei isso útil para sair do impasse em que me vi por conta da emoção no metrô. Escrevi um poema de trinta versos e o destruí porque era o que chamamos de material ‘de segunda classe’. Seis meses depois fiz um poema com metade desse tamanho; um ano depois eu fiz a seguinte frase tipo hokku [IN A STATION OF THE METRO]. Ouso dizer que não faz nenhum sentido, a menos que alguém se deixe levar por uma certa linha de pensamento. Num poema desse tipo, tenta-se registrar o instante exato em que uma coisa exterior e objetiva se transforma, ou se lança numa coisa interior e subjetiva.

Esse tipo específico de consciência não se identifica com a arte impressionista. Creio que é digno de atenção.

Fortnightly Review (1º de set. de 1914), p. 465, 467; há uma versão menos elaborada na *T. P’s Weekly* (6 de jun. de 1913), p. 707. Pound negligencia o fato de que já havia se valido da mesma imagem em um poema não reunido chamado ‘Laudantes Decem

3. *receives . . . give*: This parodies a line from Coleridge’s ‘Dejection: an Ode’: ‘O Lady! we receive but what we give.’”

Pulchritudinis Johanna Temple’ [trata-se da seção “VIII” desse poema. Cito-a integralmente em minha tradução¹⁴⁵]:

Se as pétalas de rosa por sobre os meus olhos
 E se os rostos perfeitos que às vezes eu vejo
 Ao fechar meus olhos –
 Pálidos, mas um pouco corados, como pétalas de rosa:
 Se isso confundiu minhas memórias dela 5
 Como para que não retratasse o seu rosto
 Mesmo se o dom e as cores eu tivesse,
 É que o seu rosto lembra a tudo isso,
 Que me traz para junto dela em pensamento,
 Um pensamento que me vem suave, 10
 Como o orvalho nas pétalas das rosas.

Exultations (1909), p. 30.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 152-153).¹⁴⁶

O comentário final de Ruthven é dos mais pertinentes, a ponto de nos perguntarmos inclusive se a seção “VIII” de “Laudantes Decem”, com seus onze versos, não seria na verdade o “poema com metade desse tamanho” a que Pound se referiu. Isso porque Ruthven cita apenas os vv. 2-4 como possível marco zero de “In a Station of the Metro”, negligenciando o quanto o v. 7 de “Laudantes Decem” se assemelha ao trecho

¹⁴⁵ “If the rose-petals which have fallen upon my eyes / And if the perfect faces which I see at times / When my eyes are closed— / Faces fragile, pale, yet flushed a little, like petals of roses: / If these things have confused my memories of her / So that I could not draw her face / Even if I had skill and the colours, / Yet because her face is so like these things / They but draw me nearer unto her in my thought / And thoughts of her come upon my mind gently, / As dew upon the petals of roses.”

¹⁴⁶ “It was in writing this poem that Pound first formulated the theory of juxtaposition as a structural device in poetry.

Three years ago in Paris I got out of a ‘metro’ train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child’s face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely as that sudden emotion. And that evening, as I went home along the Rue Raynouard, I was still trying, and I found, suddenly, the expression. I do not mean that I found words, but there came an equation . . . not in speech, but in little splotches of colour.

That evening, in the Rue Raynouard, I realized quite vividly that if I were a painter, or if I had, often, *that kind* of emotion, or even if I had the energy to get paints and brushes and keep at it, I might found a new school of painting, of ‘non-representative’ painting, a painting that would speak only by arrangements in colour. . . . The ‘one image poem’ is a form of super-position, that is to say, it is one idea set on top of another. I found it useful in getting out of the impasse in which I had been left by my metro emotion. I wrote a thirty-line poem, and destroyed it because it was what we called work ‘of second intensity.’ Six months later I made a poem half that length; a year later I made the following hokku-like sentence [IN A STATION OF THE METRO]. I dare say it is meaningless unless one has drifted into a certain vein of thought. In a poem of this sort one is trying to record the precise instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective.

This particular sort of consciousness has not been identified with impressionist art. I think it is worthy of attention.

Fortnightly Review (Sept, i, 1914), 465, 467; there is a less elaborate version in *T. P’s Weekly* (June 6, 1913), 707. Pound neglects to mention that he had already used the same image in an uncollected poem called ‘Laudantes Decern Pulchritudinis Johann ae Temple’:

the perfect faces which I see at times / When my eyes are closed — / Faces fragile, pale, yet flushed a little, like petals of roses.”

do depoimento na *Fortnightly Review* em que Pound lamenta não levar jeito como pintor; respectivamente “Even if I had skill and the colours “ e “if I had, often, *that kind of emotion, or even if I had the energy to get paints and brushes and keep at it*”. Para tanto, teríamos de voltar não três, mas cinco anos atrás na última reconstituição de Pound, à época de *Exultations*, portanto. Moody (2009, xiv), por outro lado, depõe contra essa hipótese ao assinalar que Pound não esteve em Paris em 1909, mas, sim, em março de 1910 e sobretudo de março a maio de 1911; cronologia essa que está de acordo com o que nos disse o poeta. Admitindo-se um período ainda mais improvável, seria preciso voltar até 1906, quando Pound, após receber uma bolsa de doutorado, passou maio e junho pesquisando em bibliotecas de Madrid, Paris e Londres. Seja como for, fica claro o quanto Pound levava a sério a apreensão de uma “emoção repentina”, depurando-a durante anos em busca da maior precisão possível, fato que por si só nos dá a medida do seu rompimento com a poeta Amy Lowell e seu “Amygismo” de segunda ordem.

“ALBA”

“Este é apenas um fragmento de uma alba tradicional ou ‘poema da alvorada’, um gênero examinado em *Eos* (Hatto (Ed.), 1965¹⁴⁷) e bem representado em *LANGUE D’OC*. Pound parece ter se interessado por essa forma desde cedo, pois seu primeiro poema publicado se chama ‘Belangal Alba’ (*Hamilton Literary Magazine* [maio de 1905], p. 324). Em termos de conteúdo, porém, ALBA é um típico fragmento imagista.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 32).¹⁴⁸

“Ιμέρω”

Título (gr.): “desejar, ansiar, sentir saudade”. Pound alude ao fragmento sáfico 96:

πόλλα δὲ ζαφοίταισ' ἀγάνας ἐπι-
 μνάσθεις Ἀτθίδος ἱμέρωι
 λέπταν ποι φρένα κ[ᾶ]ρ[ι] σᾶι βόρηται·

sempre que entra em deriva de pronto só
 pensa em Átis de fino amor
 e o destino [dest]rói [seu] peito frágil (SAFO, 2017, p. 268-269, trad. FLORES).

¹⁴⁷ HATTO, Arthur T. (Ed.). *EOS: An enquiry into the theme of lovers' meetings and partings at dawn in poetry*. The Hague: Mouton and Co., 1965.

¹⁴⁸ “This is merely a fragment of an unwritten *alba* or ‘dawn poem,’ a genre examined in *Eos* (ed. Hatto, 1965) and well represented in *LANGUE D’OC*. Pound seems to have been attracted to the form very early for his first published poem is called ‘Belangal Alba’ (*Hamilton Literary Magazine* [May 1905], 324). In content, however, ALBA is a typical imagist fragment.”

3-4. *Atthis*: Átis, uma das jovens do tiaso de Safo.

5-6: *long... long*: alude ao fragmento sáfico 36:

καὶ ποθήω καὶ μάομαι

eu desejo e muito me abraço (SAFO, 2017, p. 120-121, trad. FLORES).

“EPILOGUE”

2. *seven days' wonder*: sinônimo de “nine days' wonder”, ou seja, “maravilha de sete/nove dias”. Nesse contexto, refere-se a algo ou alguém que causa sensação por um breve período – uma moda passageira, portanto. Referências à expressão datam ao menos do século XIV, a exemplo de Chaucer em seu poema épico *Troilus and Criseyde* [Troilo e Créssida] (c. 1380). Aqui, opto pelo sentido menos literal (“Vocês causaram sensação”).

“ANCIENT MUSIC”

“Uma paródia da letra do inglês médio que começa: ‘Sumer is icumen in, / Llude sing cuccu!’ A paródia de Frank Sidgwick, publicada no mesmo ano que a de Pound, abre com as palavras: ‘Wynter ys i-cumen in; / Lhouldly syng tish-ù!’ (*Some Verse* [1915], p. 25). O inverno de Londres é parte do cenário em *THE PLUNGE*.

[...] ‘Dr. Ker’ é W. P. Ker (1855-1923), cuja descoberta, Pound ficou satisfeito em notar, ‘pôs fim a muita conversa fiada sobre canções folclóricas’ (*Poetry* [jan. de 1914], p. 139; cf. *Cartas*, p. 185). Acreditando que a poesia é produzida apenas por artífices, Pound não simpatizava com as noções românticas sobre poesia popular espontânea (‘das Volk dichtet,’ etc.).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 35-36).¹⁴⁹

“THE LAKE ISLE”

Título: alude a “The Lake Isle of Innisfree”, de Yeats.

Trata-se de uma resposta: enquanto o poema de Yeats possui uma verve puramente escapista, concentrando-se em nos apresentar uma espécie de paraíso terrestre

¹⁴⁹ “A parody of the Middle English lyric which begins: ‘Sumer is icumen in, / Llude sing cuccu!’ Frank Sidgwick’s parody, published the same year as Pound’s, opens with the words: ‘Wynter ys i-cumen in; / Lhouldly syng tish-ù!’ (*Some Verse* [1915], p. 25). The London winter forms part of the scene in *THE PLUNGE*.

[...] ‘Dr. Ker’ is W. P. Ker (1855-1923), whose discovery, Pound was pleased to note, ‘put an end to much babble about folk song’ (*Poetry* [Jan. 1914], 139; cf. *Letters*, p. 185). Believing that poetry is produced only by craftsmen, Pound was unsympathetic toward Romantic notions about spontaneous folk poetry (‘das Volk dichtet,’ etc.).”

onde a voz lírica há de ter *alguma paz*, Pound investe em uma crítica mordaz a esse sentimento de utopia, tão caro ao poema de Yeats.

5. *cavendish*: popular tabaco para cachimbo. Leva esse nome devido a Thomas Cavendish (1560-1592), explorador e corsário inglês.

7. *Virginia*: popular tabaco para cigarro. As cores de suas folhas variam do dourado-claro ao laranja-escuro. Leva esse nome devido ao estado norte-americano da Virgínia, onde o cultivo se iniciou.

9. *scales... greasy*: uma “caixa registradora ensebada” é associada às pessoas das quais Yeats zomba no poema “September 1913” [v. 2].

“CATHAY (1915)”

“LAMENT OF THE FRONTIER GUARD”

“LAMENT OF THE FRONTIER GUARD é traduzido de *Li T'ai-po*, II, 2.14a (Fang). A versão de Pound foi musicada em 1923 por Granville Bantock.

3. *Trees fall*: ‘the trees [let] fall the leaves’ [‘as árvores [deixam] cair as folhas’] (Lee e Murray).

[...] 23. *Rihoku*: japonesa *Riboku* a partir da chinesa *Li Mu* (Fang). Ele defendeu a China contra os tártaros e morreu em 223 a.C. (Lee e Murray).

Nota de rodapé: Rihaku é Li Po (ver a nota final de THE RIVER SONG).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 160).¹⁵⁰

“FOUR POEMS OF DEPARTURE”

“Há um estudo detalhado de FOUR POEMS OF DEPARTURE em *Literature East and West* ([set. 1966], p. 292-301) por R. P. Benton¹⁵¹, que também reúne textos chineses dos poemas que Pound traduziu e que descreve o meio social no qual poemas de partida foram originalmente escritos. [...] Dos poemas selecionados por Pound como exemplos deste gênero, apenas ‘The City of Choan’ não é um legítimo poema de partida.

¹⁵⁰ “LAMENT OF THE FRONTIER GUARD is translated from *Li T'ai-po*, II, 2.14a (Fang). Pound’s version was set to music in 1923 by Granville Bantock.

3. *Trees fall*: ‘the trees [let] fall the leaves’ (Lee and Murray).

[...] 23. *Rihoku*: Japanese *Riboku* from Chinese *Li Mu* (Fang). He defended China against the Tartars and died in 223 B.C. (Lee and Murray).

Footnote: Rihaku is Li Po (see the final note to THE RIVER SONG).”

¹⁵¹ BENTON, Richard P. “A Gloss on Pound’s ‘Four Poems of Departure’”. In: *Literature East and West*, Vol. X, No. 3, p. 292-301. Sobre esse artigo, o poeta e poundiano chinês Wai-Lim Yip (1969, p. 6) afirma que o mesmo se atém a erros linguísticos e não a princípios literários.

Epígrafe: o poema-epígrafe (*Wang Yu-ch'eng*, 5.5b [Fang]) é traduzido também em *Selections from Chinese Verse* (1899, p. 39), de Soame Jenyns. De acordo com Benton, o título do original é 'Seeing Envoy Yüan Erh Off to Anshi' [Ao ver o mensageiro Yüan Erh partir rumo a Anshi] (Anshi sendo a oeste de Ch'ang-an, a capital do império).

1. *Light rain*: 'chuva matinal' (Benton; Lee e Murray).

6. *Go*: japonesa *Yō* a partir da chinesa *Yang*, a Passagem [montanhosa] Yang (Fang), na província de Kansu.

7. *Omakitsu*: a forma japonesa de *Wang Mo-chieh*, ou seja, Wang Wei (Fang). Ele morreu em 759 d.C. e foi considerado por Pound como um 'Jules Laforgue chinês do século oitavo' (*Cartas*, p. 144, 154). Em edições anteriores, Pound atribuiu o poema apenas a Rihaku (Li Po).

[I] "*Separation on the River Kiang*." Há versões deste poema (*Li T'ai-po*, VI, 15-17a [Fang]) em *Chinese Poetry in English Verse* (1898, p. 66), de H. A. Giles, e em *Works of Li Po* (1923, p. 68), de Obata. O título de Benton é 'At the Yellow Crane House, Taking Leave of Meng Hao-jan on His Departure to Kuang Ling' ['Na Torre do Grou Amarelo, despedindo-se de Meng Hao-jan em sua partida para Kuang Ling']. Lee e Murray salientam que o título de Pound é tautológico porque *kiang* (*chiang*) significa 'rio' (o mesmo erro aparece em THE RIVER-MERCHANT'S WIFE: A LETTER, v. 26).

1. *Ko-jin*: chinesa *ku-jên*, traduzida como 'amigos' no poema-epígrafe e 'velhos camaradas' em 'Taking Leave of a Friend' mais abaixo (Fang). O amigo é Meng Hao-jan (689-740 d.C.), poeta e recluso (Benton).

west: assim também [traduz] Benton, mas na [tradução] de Fang o amigo navega para o leste.

Ko-kaku-ro: a forma japonesa de *Hang-hao-lou* (Fang), a Torre do Grou Amarelo em Wuchang, Hupeh (Benton).

2. *smoke-flowers*: 'névoa com aroma de flores' (Benton), 'dia enevoadado de flores desabrochando' (Lee e Murray).

5. *Kiang*: *Ch'ang Chiang* ('longo rio') é um eufemismo comum para o [rio] Yangtze (Benton), que a Torre do Grou Amarelo margeia.

[II] "Taking Leave of a Friend." Há versões deste poema (*Li T'ai-po*, VII, 18.2a [Fang]) em *Chinese Poetry in English Verse* (p. 70), de Giles, e *Works of Li Po* (p. 94), de Obata.

2. 'Água pura circulando ao redor do leste da cidade' (Benton).

4. *thousand*: ‘dez mil’ (Obata). Há a mesma discrepância em THE RIVER SONG (v. 31). Na de Benton, ‘incontáveis milhas’.

7. *clasped hands*: ‘acenando nossas mãos’ (Obata; do mesmo modo, Benton).

[III] ‘Leave-Taking Near Shoku.’ Obata publica uma versão deste poema (*Li T’ai-po*, VII, 18.3a [Fang]) em seu *Works of Li Po* (p. 36). O título original é ‘Seeing Friends Off for Shu’ [Ao ver amigos partindo para Shu] (Benton).

Shoku: japonesa *Sho-ku* a partir da chinesa *Shu*, o estado moderno de Ssuchuan.

Sanso: japonesa para *Ts’an-ts’ung*, primeiro rei de Shu. Fang também observa que Pound retirou sua epígrafe de um comentário sobre o poema e mais tarde repetiu a frase como ‘So Shu, king of Soku, built roads’ (*Jefferson e/ou Mussolini* [1935], p. 100).

6. *Shin*: japonesa para *Ch’in* (Fang), a província moderna de Shensi (Benton).

7. *burst through the paving*: ‘Árvores perfumadas cercam a estrada de tábuas de Ch’in’ (Benton).

10. *diviners*: o adivinho é Chün P’ing no original (Benton). A substituição de Pound do particular pelo geral é uma concessão justificável aos leitores anglo-americanos, mas bastante atípica.

[IV] ‘The City of Choan.’ Obata traduz este poema (*Li T’ai-po*, VIII, 21.9a [Fang]) em seu *Works of Li Po* (p. 114). O título de Pound é retirado erroneamente do último verso do poema de Li Po, de acordo com Fang. O título de Obata é ‘The Phoenix Bird Tower’ [‘A Torre da ave Fênix’], o de de Benton é ‘The Phoenix Tower of Nanking’ [‘A Torre Fênix de Nanquim’].

Choan: japonesa *Chōan* a partir de *Ch’ang-an* (Fang), atual Hsian-fu em Shensi e antiga capital do império (Benton).

1. *terrace*: ‘torre’ (Obata).

5. *Go*: japonesa para *Wu* (Fang), uma dinastia do século III (Benton).

6. *Shin*: a Dinastia Ch’in durou de 25 a 419 d.C. (Benton). Cf. ‘Leave-Taking Near Shoku’ (v. 6).

7. *Three Mountains*: vinte milhas a sudoeste de Nanquim (Benton).

8. *Mountains fall*: ‘picos pendem no alto como se tivessem parcialmente caído do céu’ (Obata).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 71-73).¹⁵²

¹⁵² “There is a detailed study of FOUR POEMS OF DEPARTURE in *Literature East and West* ([Sept. 1966], 292-301) by R. P. Benton, who also reprints Chinese texts of the poems Pound translated and describes the milieu in which poems of departure originally came to be written. [...] Of the poems selected by Pound as examples of this genre, only ‘The City of Choan’ is not a true poem of departure.

POEMS OF *LUSTRA* (1915-1916)

“PAGANI’S, NOVEMBER 8”

“Em Londres, Pound e seus amigos costumavam jantar no Pagani’s Restaurant em Great Portland Place, e também no Bellotti’s (ver BLACK SLIPPERS: BELLOTTI).

Epigraph: The verse epigraph (*Wang Yu-ch’eng*, 5.5*b* [Fang]) is translated also in Soame Jenyns’ *Selections from Chinese Verse* (1899, p. 39). According to Benton, the title of the original is ‘Seeing Envoy Yuan Erh Off to Anshi’ (Anshi being to the west of Ch’ang-an, the capital of the empire).

1. *Light rain:* “Morning rain” (Benton; Lee and Murray).

6. *Go:* Japanese *Yō* from Chinese *Yang*, the Yang Pass (Fang), in the province of Kansu.

7. *Omakitsu:* The Japanese form of *Wang Mo-chieh*, i.e., Wang Wei (Fang). He died in A.D. 759 and was regarded by Pound as an ‘eighth century Jules Laforgue Chinois’ (*Letters*, pp. 144, 154). In early printings Pound attributed the poem to Rihaku (Li Po) only.

[I] “*Separation on the River Kiang.*” There are versions of this poem (*Li T’ai-po*, VI, 15-17*a* [Fang]) in H. A. Giles’s *Chinese Poetry in English Verse* (1898, p. 66) and Obata’s *Works of Li Po* (1923, p. 68). Benton’s title is ‘At the Yellow Crane House, Taking Leave of Meng Hao-jan on His Departure to Kuang Ling.’ Lee and Murray point out that Pound’s title is tautological because *kiang* (*chiang*) means ‘river’ (the same error appears in THE RIVER-MERCHANT’S WIFE: A LETTER, l. 26).

1. *Ko-jin:* Chinese *ku-jên*, rendered as ‘friends’ in the verse epigraph and ‘old acquaintances’ in ‘Taking Leave of a Friend’ below (Fang). The friend is Meng Hao-jan (A.D. 689-740), poet and recluse (Benton). *west:* So Benton, but Fang has the friend sail eastward.

Ko-kaku-ro: The Japanese form of *Hang-hao-lou* (Fang), the Yellow Crane House at Wuchang, Hupeh (Benton).

2. *smoke-flowers:* ‘flower-scented mist’ (Benton), ‘misty day of blooming flowers’ (Lee and Murray).

5. *Kiang:* *Ch’ang Chiang* (‘long river’) is a common euphemism for the Yangtze (Benton), which the Yellow Crane House overlooked.

[II] “*Taking Leave of a Friend.*” There are versions of this poem (*Li T’ai-po*, VII, 18.2*a* [Fang]) in Giles’s *Chinese Poetry in English Verse* (p. 70) and Obata’s *Works of Li Po* (p. 94).

2. ‘Clear water winding around east of the city’ (Benton).

4. *thousand:* ‘ten thousand’ (Obata). There is the same discrepancy in THE RIVER SONG (l. 31*n*). Benton has ‘untold miles.’

7. *clasped hands:* ‘waving our hands’ (Obata; similarly Benton).

[III] ‘*Leave-Taking Near Shoku.*’ Obata prints a version of this poem (*Li T’ai-po*, VII, 18.3*a* [Fang]) in his *Works of Li Po* (p. 36). The original title is ‘Seeing Friends Off for Shu’ (Benton).

Shoku: Japanese *Sho-ku* from Chinese *Shu*, the modern state of Szechuan.

Sanso: Japanese for *Ts’an-ts’ung*, first king of Shu. Fang also notes that Pound derived his epigraph from a commentary on the poem and later repeated the line as ‘So Shu, king of Soku, built roads’ (*Jefferson and/or Mussolini* [1935], p. 100).

6. *Shin:* Japanese for *Ch’in* (Fang), the modern province of Shensi (Benton).

7. *burst through the paving:* ‘Fragrant trees encompass the plank highway of Ch’in’ (Benton).

10. *diviners:* The fortune teller is Chün P’ing in the original (Benton). Pound’s substitution of the general for the particular is a justifiable concession to Anglo-American readers, but quite untypical.

[IV] ‘*The City of Choan.*’ Obata translates this poem (*Li T’ai-po*, VIII, 21.9*a* [Fang]) in his *Works of Li Po* (p. 114). Pound’s title is derived erroneously from the last line of Li Po’s poem, according to Fang. Obata’s title is ‘The Phoenix Bird Tower,’ Benton’s ‘The Phoenix Tower of Nanking.’

Choan: Japanese *Chōan* from *Ch’ang-an* (Fang), now Hsian-fu in Shensi and formerly capital of the empire (Benton).

1. *terrace:* ‘Tower’ (Obata).

5. *Go:* Japanese for *Wu* (Fang), a third-century dynasty (Benton).

6. *Shin:* The Ch’in Dynasty lasted A.D. 25-419 (Benton). Cf. ‘Leave-Taking Near Shoku’ (l. 6*n*).

7. *Three Mountains:* Twenty miles southwest of Nanking (Benton).

8. *Mountains fall:* ‘peaks hang aloft as though half-dropt from the sky’ (Obata).’’

[...] 3. *assistant*: possivelmente Laurence Binyon (1869-1943), poeta e curador de gravuras e desenhos do Museu Britânico (Norman, p. 158).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 189-190).¹⁵³

“HOMAGE TO QUINTUS SEPTIMIUS FLORENTIS CHRISTIANUS”

“Esta seleção de epigramas traduzidos da *Antologia Grega* é dedicada a Florent Chrétien (1540-1596), que latinizou seu nome (à maneira de Tertuliano) como Quintus Septimius Florens Christianus ao publicar um volume de *Epigrammata ex Libris Graecae Anthologiae* (1608). Em uma nota de rodapé cancelada para esta sequência de poemas, Pound escreveu: ‘Estou bem ciente de que certos versos acima não têm uma relação específica com as palavras ou o significado do original’ (Chicago MSS). Esses poemas mostram como a tradição epigramática foi transmitida da Grécia pagã para a cristandade.

Existem ecos de dois outros poemas da *Antologia Grega* em THE CLOAK; ver também a nota para PHYLLIDULA.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 81).¹⁵⁴

Epígrafe (lt.): “[a partir] dos livros gregos”.

“[I] Uma tradução de Simônides (c. 556-468 a.C.), autor de poemas líricos e elegíacos (*Antologia Grega*, [livro] X, [epigrama] 105¹⁵⁵) [...]

[II] De Anite (fl. 290 a.C.), uma poetisa da Arcádia (*Antologia Grega*, IX, 144) [...]

A versão de Richard Aldington deste poema (*Egoist* [1º de set. de 1915], p. 139) precedeu a de Pound em um ano.

1. *Cyprian*: Vênus era adorada em Chipre.

¹⁵³ “When in London, Pound and his friends used to dine at Pagani’s Restaurant in Great Portland Place, and also at Bellotti’s (see BLACK SLIPPERS: BELLOTTI). [...]

3. *assistant*: Possibly Lawrence [sic] Binyon (1869-1943), poet and Keeper of the Prints and Drawings in the British Museum (Norman, p. 158).”

¹⁵⁴ “This selection of epigrams translated from the *Greek Anthology* is dedicated to Florent Chrétien (1540-1596), who latinized his name (in the manner of Tertullian) as Quintus Septimius Florens Christianus when publishing a volume of *Epigrammata ex Libris Graecae Anthologiae* (1608). In a canceled footnote to this sequence of poems Pound wrote: ‘I am quite well aware that certain lines above have no particular relation to the words or meaning of the original’ (Chicago MSS). These poems show how the epigrammatic tradition was transmitted from pagan Greece to Christendom.

There are echoes of two other poems from the *Greek Anthology* in THE CLOAK; see also the note to PHYLLIDULA.”

¹⁵⁵ Para efeito de comparação, Ruthven faz referência às traduções de W. R. Paton publicadas na coleção de clássicos Loeb em cinco volumes. Os que nos interessam aqui são os seguintes: i) *The Greek Anthology, Volume III: Book 9*. Translated by W. R. Paton. Loeb Classical Library 84. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1917; ii) *The Greek Anthology, Volume IV: Books 10-12*. Translated by W. R. Paton. Loeb Classical Library 85. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1918.

[III] De Paladas de Alexandria (fl. 400 d.C.), um mestre-escola (*Antologia Grega*, X, 59) [...]

Algumas semanas antes deste poema ser publicado, Pound escreveu a Iris Barry dizendo a ela que a poesia depende da concisão estilística e da apresentação de imagens, mas que, além disso, ‘é possível fazer simples declarações emocionais de fatos, como ‘Estou cansado’, ou simples crenças como ‘A morte é o fim de todas as calamidades’ (Cartas, p. 141). Partes de TAME CAT e TO A FRIEND WRITING ON CABARET DANCERS (v. 24-25) foram moldadas pela mesma ideia. ‘O charme do pessimismo imparcial de Paladas’ é elogiado no ensaio de Pound sobre Horácio (*Criterion* [jan. de 1930], p. 218).

2. *inane expenses of the funeral*: uma interpretação jocosa do latim de Chrétien, ‘*lucris funus inane*’, em que *funus* significa ‘o homem morto’.

[IV] De Agátias Escolástico (536-582 d.C.), que compilou uma das primeiras coleções de epigramas gregos (*Antologia Grega*, IX, 153) [...]

Existem passagens *ubi sunt* em *Os Cantos Pisanos*, como a que começa com: ‘Nancy, onde estás?’ (Canto 80).

1. *profits*: Pound leu a tradução de Chrétien *moenia* (‘walls’ [‘muros’]) como *moenera* (‘gifts’ [‘prendas’]).

[...] 6. *tooth*: a expressão reaparece em HOMAGE TO SEXTUS PROPERTIUS (IX, v. 19).

8. *douth*: Pound defendeu esse arcaísmo em uma nota de rodapé que foi cancelada antes da publicação (Chicago MSS): ‘A palavra ‘douth’ existe em inglês, mas foi corrompida pelos pedantes. Anglo-sax: *duguth* (como *yuguth* que se torna *youth*). ‘Doughtiness’ do adjetivo derivado é uma forma duplamente insípida.’ [...]

[V] De Paladas (*Antologia Grega*, XI, 381) [...]

[VI] Atribuído pelo editor da Loeb a um poeta praticamente desconhecido chamado Calícter [(*Antologia Grega*, XI, 118)], e por Chrétien a Nicarco de Alexandria (século I d.C.)” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 81-83).¹⁵⁶

¹⁵⁶ “[I] A translation from Simonides (c. 556-468 B.C.), a writer of lyric and elegiac poems (*Greek Anthology*, X, 105) [...]

[II] From Anyte (fl. 290 B.C.), an Arcadian poetess (*Greek Anthology*, IX, 144) [...]

Richard Aldington’s version of this poem (*Egoist* [Sept. 1, 1915], p. 139) preceded Pound’s by a year.

1. *Cyprian*: Venus was worshiped in Cyprus.

[III] From Palladas of Alexandria (fl. A.D. 400), a schoolmaster (*Greek Anthology*, X, 59) [...]

A few weeks before this poem was published Pound wrote to Iris Barry telling her that poetry relies on stylistic concision and the presentation of images, but that in addition ‘one can make simple emotional statements of fact, such as ‘I am tired,’ or simple credos like ‘After death there comes no other calamity’

POEMS OF 1917-1920

“CANTICO DEL SOLE”

Epígrafe: *Instigations* [*Instigações*] é a coleção de ensaios do autor publicada em 1920. “Cantico del Sole” encerra a seção IV, intitulada “In the Vortex” [“No vórtex”].

“No *Fioretti di San Francesco*, um relato do século XIV sobre São Francisco de Assis (m. 1226), há um ‘Cântico do Sol’ de São Francisco que Pound traduziu em *The Spirit of Romance* (1910, p. 88-89).

9. O *nunc dimittis* da Vulgata é traduzido na Versão Autorizada como ‘agora despedes [o teu servo]’ (Lucas 2:29). Pound aqui se apresenta como um Simeão moderno que percebe que a ‘luz para iluminar os gentios’ nunca brilhará em uma América que fechou os olhos para os clássicos.

O poema foi escrito como um protesto contra a Comstockery¹⁵⁷ nos Estados Unidos. A edição de outubro de 1917 da *Little Review* foi proibida pelas autoridades postais dos Estados Unidos porque continha o conto ‘Cantelman’s Spring-Mate’ [‘A parceira de primavera de Cantelman’], de Wyndham Lewis. A editora, Margaret Anderson, levou a questão ao tribunal e conseguiu vencer o caso; o episódio, porém, enfureceu Pound.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 47-48).¹⁵⁸

(*Letters*, p. 141). Parts of TAME CAT and TO A FRIEND WRITING ON CABARET DANCERS (ll. 24-25n) have been shaped by the same idea. ‘The charm of Palladas’ impartial pessimism’ is commended in Pound’s essay on Horace (*Criterion* [Jan. 1930], p. 218).

2. *inane expenses of the funeral*: A facetious rendering of Chretien’s Latin, ‘*lucris funus inane*,’ where *funus* means ‘the dead man.’

[IV] From Agathias Scholasticus (A.D. 536-582), who compiled one of the first collections of Greek epigrams (*Greek Anthology*, IX, 153) [...]

There are *ubi sunt* passages in *The Pisan Cantos*, such as the one beginning: ‘Nancy where art thou?’ (Canto 80).

1. *profits*: Pound read Chrétien’s translation *moenia* (‘walls’) as *moenera* (‘gifts’).

[...] 6. *tooth*: The expression recurs in HOMAGE TO SEXTUS PROPERTIUS (IX, 19).

8. *douth*: Pound defended this archaism in a footnote that was canceled before publication (Chicago MSS): ‘The word ‘douth’ exists in English but it has been mislaid by the pedants. Ang-sax: duguth (as yuguth which becomes youth). ‘Doughtiness’ from the derivative adjective is a doubly insipid form.’ [...]

[V] From Palladas (*Greek Anthology*, XI, 381) [...]

[VI] Attributed by the Loeb editor to a practically unknown poet called Callicter [(*Greek Anthology*, XI, 118)], and by Chrétien to Nicarchus of Alexandria (1st century A.D.)”

¹⁵⁷ “Comstockery” diz respeito a qualquer censura moral excessiva às artes e à literatura. Cunhado em um editorial no *New York Times* em 1895 e adotado por George Bernard Shaw em 1905, o termo deriva do sobrenome de Anthony Comstock (1844-1915), moralista estadunidense responsável pela Lei Comstock, uma lei promulgada em 1873 que, dentre outros artigos supostamente imorais, criminalizava o envio pelos correios de literatura considerada obscena.

¹⁵⁸ “In the *Fioretti di San Francesco*, a fourteenth-century account of St. Francis of Assisi (d. 1226), there is a ‘Cantic of the Sun’ by St. Francis which Pound translated in *The Spirit of Romance* (1910, pp. 88-89).

“HUGH SELWYN MAUBERLEY”

“HUGH SELWYN MAUBERLEY tem duas partes principais. A primeira seção abrange os versos 1–245 e vai da ‘Ode’ de abertura até ‘Envoi (1919)’ (Seções I–[XIII] na numeração de Pound). Ela lida com a experiência pessoal de Pound na cena literária de Londres, tenta explicar historicamente as discrepâncias entre a visão privada e o gosto público e sugere que os esforços literários dos pré-rafaelitas e dos poetas dos anos noventa foram infrutíferos. A segunda seção, que vai de ‘Mauberley 1920’ até o derradeiro ‘Medallion’, lida com o impasse do esteticismo e diz respeito a um poeta menor fictício chamado Hugh Selwyn Mauberley. Nessas duas seções, Pound descreve as condições históricas e as fraquezas pessoais que se combinam para frustrar suas ambições poéticas. Historicamente, Pound se via trabalhando em uma tradição que ultimamente se notabilizava por seus fracassos (‘The English Rubaiyat was still-born’ [‘O Rubaiyat inglês era natimorto’]; ‘The ‘Nineties’ tried your game / And died’ [‘Os dos ‘noventa’ caíram nessa / E morreram’]); e ele também detectou dentro de si certas predileções e fraquezas que ameaçavam impedi-lo de produzir uma obra importante, fraquezas que são projetadas nos termos do erotismo para enfatizar seus perigos para o jovem poeta. Pound dificilmente poderia alterar a situação histórica, mas sua vida pessoal passou por uma revolução: a economia substituiu o esteticismo e Pound abandonou uma vida de ‘percepções eletivas’ para colocar suas ‘ideias em ação’. HUGH SELWYN MAUBERLEY, lido dessa forma, dramatiza um conflito entre as demandas antitéticas do esteticismo e da política, um conflito que Pound enfim resolveu ao rejeitar seu método *Lustra* e seguir em frente com os *Cantos*.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 125-126).¹⁵⁹

9. The Vulgate’s *nunc dimittis* is translated in the Authorized Version as ‘now lettest thou [thy servant] depart’ (Luke 2:29). Pound here poses as a latter-day Simeon who perceives that the ‘light to lighten the Gentiles’ will never shine on an America which has closed its eyes to the classics.

The poem was written as a protest against Comstockery in America. The October 1917 issue of the *Little Review* was banned by the United States postal authorities because it contained Wyndham Lewis’ short story, ‘Cantelman’s Spring-Mate.’ The editress, Margaret Anderson, took the matter to court and succeeded in winning her case; but the whole action infuriated Pound.”

¹⁵⁹ “HUGH SELWYN MAUBERLEY is in two main parts. The first section covers lines 1–245 and runs from the opening ‘Ode’ through ‘Envoi (1919)’ (Sections I–[XIII] in Pound’s numbering). It deals with Pound’s personal experience of the London literary scene, attempts to account historically for discrepancies between private vision and public taste, and implies that the literary efforts of pre-Raphaelite and nineties poets were abortive. The second section, running from ‘Mauberley 1920’ through the final ‘Medallion,’ deals with the *impasse* of aestheticism and concerns a fictitious minor poet called Hugh Selwyn Mauberley. In these two sections Pound describes the historical conditions and personal weaknesses that combine to frustrate his poetic ambitions. Historically, Pound saw himself as working in a tradition that had been notable recently for its failures (‘The English Rubaiyat was still-born’; ‘The ‘Nineties’ tried your game / And died’); and he also detected within himself certain predilections and weaknesses that threatened to prevent him from producing major work, weaknesses that are cast in the terms of eroticism so as to

Subtítulo: “Ao devolver as provas corrigidas de *Diptych Rome-London* [*Díptico Roma-Londres*] (1957) ao editor, Pound escreveu: ‘Observe a inversão no subtítulo de Mauberley, Vida e Contatos NÃO, mas a ordem que de fato se aplica a esse assunto’ (MacGregor). O subtítulo original parodia a expressão ‘vida e letras’ e é um comentário irônico a respeito da fórmula moderna para o sucesso literário.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 127).¹⁶⁰

Epígrafe: “A epígrafe latina das *Éclogas* (IV, 38) de Nemesiano, um poeta cartaginês do século III a.C., significa ‘o calor é um chamado à sombra’. Uma coleção dos primeiros poemas de Pound apareceu no mesmo ano que HUGH SELWYN MAUBERLEY com o título *Umbra*.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 128).¹⁶¹

[PART I]

“E. P. ODE POUR L’ELECTION DE SON SEPULCHRE”

“I. Uma seção autobiográfica na qual Pound lamenta seu fracasso em restabelecer a poesia como uma das grandes artes. O subtítulo é adaptado de ‘De L’Élection de son Sépulchre’ (*Odes*, IV, 5), de Ronsard.

[...] 1. *three years*: a frase é ecoada no verso 262. Os primeiros poemas em *Lustra* (1916) datam de 1913.

out of key: cf. verso 136 e a analogia musical no verso 262.

2-3. *resuscitate... poetry*: em *Provença* (1910), a seção intitulada ‘Canzoniere: Studies in Form’ [‘Canzoniere: estudos formais’] traz a epígrafe: ‘Ma qui la morta poesi risurga’¹⁶² (p. 60; cf. Dante, *Purgatório*, I, v. 7). As metáforas são aquelas do Renascimento (Boccaccio descreve Dante como tendo ‘suscitata... la morta poesi’), e revelam o grau em que Pound se via como participante de uma nova renascença [...].

6. *half savage country*: Pound nasceu em Hailey, Idaho, EUA.

emphasize their dangers for the young poet. Pound could scarcely alter the historical situation, but his personal life underwent a revolution: economics replaced aestheticism, and Pound abandoned a life of ‘selected perceptions’ in order to put his ‘ideas into action.’ HUGH SELWYN MAUBERLEY, read in this way, dramatizes a conflict between the antithetical demands of aestheticism and politics, a conflict that Pound resolved successfully by rejecting his *Lustra* manner and going ahead with the *Cantos*.”

¹⁶⁰ “On returning the corrected proofs of *Diptych Rome-London* (1957) to the publisher Pound wrote: ‘Note inversion in subtitle of Mauberley, NOT Life and Contacts but the actual order of the subject matter’ (MacGregor). The original subtitle parodies the phrase ‘life and letters’ and is an ironic comment on the modern formula for literary success.”

¹⁶¹ “The Latin epigraph from the *Eclogues* (IV, 38) of Nemesianus, a Carthaginian poet of the third century B.C., means ‘the heat calls us into the shade.’ A collection of Pound’s early poems appeared the same year as HUGH SELWYN MAUBERLEY with the title *Umbra*.”

¹⁶² “Mas ressurgue aqui a morta poesia”. In: ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: purgatório*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2000 [1998], p. 13.

out of date: se é E. P. que ficou datado, o tom é de um *mal du siècle* romântico (o visionário Leonard em ‘The Golden Year’, de Tennyson, por exemplo, sente-se deslocado na era científica, ‘nascido tarde demais’). Mas se é o país que ficou datado, Pound está simplesmente reiterando a reclamação feita em SALUTATION THE SECOND (v. 3).

7. Ou seja, tentando o impossível: tentando fazer poemas bonitos (‘lírios’) a partir de um núcleo de experiência (‘bolota’) que era inadequado, mas potencialmente capaz de produzir algo muito maior. Em 1920, o carvalho dos *Cantos* já havia suplantado os lírios de *Lustra*.

8. *Capaneus*: um dos Sete contra Tebas, fulminado por Zeus na muralha da cidade por sua impiedade. Pound aprovou a ideia de Dante (*Inferno*, XIV, vv. 49-72) de que Capaneu, mesmo após a morte, seria ‘implacável em sua resistência ao poder supremo’ (*The Spirit of Romance* [1910], p. 123). No Canto 79, Pound novamente se refere a si mesmo como Capaneu.

9. O grego é citado da canção das sereias na *Odisseia* (XII, v. 189): ἴδμεν γάρ τοι πάνθ’ ὅσ’ ἐνὶ Τροίῃ εὐρέει¹⁶³ [...]. Parte do grego é citado no Canto 79. Pound é a figura de Odisseu em seus próprios *Cantos*: o exemplo mais antigo dessa identificação está provavelmente na *T. P.’s Weekly* (6 de junho de 1913), onde Pound diz que “conheceu os modos de muitos homens e viu muitas cidades” (p. 707).

9, 11. A rima ‘*Τροίη* / lee-way’ é a primeira de várias rimas bilíngues no poema: ‘Flaubert / hair,’ ‘*trentiesme* / diadem,’ ‘*θεόν* / upon,’ ‘Milésien / Englishmen.’ O recurso é byroniano. [...] Rimas bilíngues não ocorrem na sátira byroniana L’HOMME MOYEN SENSUEL, e Pound conseguiu aqui purgá-las de suas associações cômicas. Espey rastreia o recurso até Gautier, mas Pound o usava já em CINO (vv. 47, 49).

[...] 13. O verso é todo repetido nos versos 250-251.

Penelope: a esposa para quem Odisseu retornou após suas andanças de vinte anos, e um emblema de fidelidade.

Flaubert: o romancista francês Gustave Flaubert (1821-1880), cuja doutrina do *mot juste* levou à formação de um dos princípios fundamentais da teoria imagista: ‘Não use nenhuma palavra supérflua’ (*Poetry* [março de 1913], p. 201).

15-16. Em vez de exercitar platitudes, E. P. cultivou uma beleza perigosa (Circe foi a feiticeira com quem Odisseu viveu por um ano).

¹⁶³ “Todas as coisas sabemos, que em Troia de vastas campinas”. In. HOMERO. *Odisseia*. Tradução e prefácio Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

[...] 18. O francês é adaptado da abertura de *Le Testament* de François Villon: ‘En l’an de mon trentiesme aage’¹⁶⁴. A respeito do significado de ‘trinta’, ver SALUTATION THE THIRD (v. 16) e MIDDLE-AGED.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 128-129).¹⁶⁵

“II”

“II. O artista dedicado é incapaz de adequar sua arte ao gosto do público.

21. Ver o verso 215.

23. *modern stage*: em março de 1920, Pound começou a fazer resenhas de peças para a [revista literária londrina] *Athenæum*.

¹⁶⁴ “Com os meus trinta já visados”. In: VILLON, François. *Poesia*. Tradução, organização e notas Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 93.

¹⁶⁵ “I. An autobiographical section in which Pound regrets his failure to reinstate poetry as one of the great arts. The subtitle is adapted from Ronsard’s ‘De L’Élection de son Sépulchre’ (*Odes*, IV, 5).

[...] 1. *three years*: The phrase is echoed in line 262. The earliest poems in *Lustra* (1916) date from 1913. *out of key*: Cf. line 136 and the musical analogy at line 262.

2-3. *resuscitate . . . poetry*: In *Provença* (1910) the section headed ‘Canzoniere: Studies in Form’ bears the epigraph: ‘Ma qui la morta poesi risurga’ (p. 60; cf. Dante, *Purgatorio*, I, 7). The metaphors are those of the Renaissance (Boccaccio describes Dante as having ‘suscitata . . . la morta poesi’), and reveal the degree to which Pound saw himself as participating in a new renaissance [...].

6. *half savage country*: Pound was born in Hailey, Idaho, U.S.A.

out of date: If it is E. P. who is out of date, the tone is one of Romantic *mal du siècle* (the visionary Leonard in Tennyson’s ‘The Golden Year,’ for example, feels himself out of place in the scientific age, ‘born too late’). But if it is the country that is out of date, Pound is simply reiterating the complaint made in SALUTATION THE SECOND (l. 3n).

7. That is, attempting the impossible: trying to make pretty poems (‘lilies’) from a nucleus of experience (‘acorn’) that was not only unsuitable but potentially capable of yielding something far greater. By 1920 the oak of the *Cantos* had already supplanted the lilies of *Lustra*.

[...] 8. *Capaneus*: One of the Seven against Thebes, struck down by Zeus on the city wall for his impiety. Pound approved of Dante’s idea (*Inferno*, XIV, 49-72) that Capaneus should, even after death, be ‘unrelenting in his defiance of the supreme power’ (*The Spirit of Romance* [1910], p. 123). In Canto 79 Pound again refers to himself as Capaneus.

9. The Greek is quoted from the Syrens’ song in the *Odyssey* (XII 189): ἴδμεν γάρ τοι πάνθ’ ὅς ἐν Τροίῃ εὐρεῖται (‘For we know all the toils that [are] in wide Troy’—Loeb). Part of the Greek is quoted in Canto 79. Pound is the Odysseus figure of his own *Cantos*: the earliest example of this identification is probably in *T. P.’s Weekly* (June 6, 1913) where Pound says he has “known many men’s manners and seen many cities” (p. 707).

9, 11. The rhyme ‘Τροίη / lee-way’ is the first of several bilingual rhymes in the poem: ‘Flaubert / hair,’ ‘trentiesme / diadem,’ ‘θεόν / upon,’ ‘Milésien / Englishmen.’ The device is Byronic. [...] Bilingual rhymes do not occur in the Byronic satire L’HOMME MOYEN SENSUEL, and Pound has here managed to purge them of their comic associations. Espey traces the device to Gautier, but Pound was using it as early as CINO (ll. 47, 49).

[...] 13. The whole line is repeated as lines 250-251.

Penelope: The wife to whom Odysseus returned after his twenty years’ wanderings, and an emblem of fidelity.

Flaubert: The French novelist Gustave Flaubert (1821-1880), whose doctrine of the *mot juste* led to the formation of one of the fundamental tenets of imagist theory: ‘Use no superfluous word’ (*Poetry* [March 1913], 201).

15-16. Instead of rehearsing platitudes, E. P. cultivated a dangerous beauty (Circe was the sorceress with whom Odysseus lived for a year).

[...] 18. The French is adapted from the opening of François Villon’s *Le Testament*: ‘En l’an de mon trentiesme aage.’ On the significance of thirty see SALUTATION THE THIRD (l. 16n) and MIDDLE-AGED.”

24. *Attic*: a palavra denota uma elegância sutil de gosto associada a Atenas.

28. *classics in paraphrase*: notadamente HOMAGE TO SEXTUS PROPERTIUS.

29-32. A preferência de Pound pelo esculpido em vez do modelado deriva provavelmente de Michelangelo e da exploração artística do conceito escolástico de *eduction*. Nos *Cantos*, as duas artes simbolizam estados mentais antitéticos: a pedra esculpida é associada à clareza de ideias, o modelado à confusão.

[...] 31. *kinema*: ‘O cinema não é Arte’ (*New Age* [26 de set. de 1918], p. 352) porque é uma forma mecanizada de impressionismo passivo, e não de instigação ativa. Essa máxima foi modificada, aparentemente, depois que Pound leu *Poésies 1917-1920*, de Jean Cocteau: ‘Em uma cidade’, ele observou ao criticar a obra, ‘as impressões visuais se sucedem, se sobrepõem, se cruzam, são ‘cinematográficas’’ (*Dial* [jan. de 1921], p. 110). Em todo caso, Pound estava usando a justaposição como um dispositivo estrutural antes de ver os experimentos análogos de Eisenstein com o ‘corte’ cinematográfico.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 130).¹⁶⁶

“III”

“III. Contrastes entre um passado idealizado e um presente vulgarizado mostram em que a modernidade é deficiente.

[...] 36. *Sappho*: o estudo de Pound sobre a lírica europeia começou com Safo (século VII a.C.), que menciona os bárbitos ou lira em um de seus poemas (CLXXVIII).

37. *Dionysus*: esta justaposição do culto pagão da fertilidade com o ascetismo cristão foi inspirada provavelmente pelo poema de Théophile Gautier, ‘Bûchers et Tombeaux’ [...]

38. *ambrosial*: cf. versos 263, 332.

¹⁶⁶ “II. The dedicated artist is unable to accommodate his art to the public taste.

21. See line 215n.

23. *modern stage*: In March 1920 Pound began reviewing plays for the *Athenæum*.

24. *Attic*: The word denotes a pervasive elegance of taste associated with Athens.

28. *classics in paraphrase*: Notably HOMAGE TO SEXTUS PROPERTIUS.

29-32. Pound’s preference for the sculpted as against the modeled derives probably from Michelangelo and the artistic exploration of the scholastic concept of *eduction*. In the *Cantos* the two arts symbolize antithetical states of mind: the cut stone is associated with clarity of ideas, the modeled with muddle.

[...] 31. *kinema*: ‘The cinema is not Art’ (*New Age* [Sept. 26, 1918], p. 352) because it is a mechanized form of passive impressionism, and not of active instigation. This dictum was modified, apparently, after Pound had read Jean Cocteau’s *Poésies 1917-1920*: ‘In a city,’ he remarked when reviewing this volume, ‘the visual impressions succeed each other, overlap, overcross, they are ‘cinematographic’’ (*Dial* [Jan. 1921], p. 110). In any case, Pound was using juxtaposition as a structural device before he saw Eisenstein’s analogous experiments with the cinematic ‘cut.’”

40. *Caliban... Ariel*: o bruto suplanta o etéreo neste admirável mundo novo (Shakespeare, *A Tempestade*). ‘Caliban’ também foi um pseudônimo sob o qual Robert Buchanan escreveu (cf. v. 100).

42. Heráclito de Éfeso foi um filósofo grego do século VI a.C. O verso 41 traduz um famoso pronunciamento atribuído a ele, cuja versão grega aparece frequentemente nos *Cantos* (74, 80, 83, 96).

[...] 46. *after Samothrace*: ou seja, ‘após o exemplo da Samotrácia’: o cristianismo está se tornando tão extinto quanto os cultos religiosos da Samotrácia, sua arte tão fragmentária quanto a Vitória Alada, hoje no Louvre.

47. Do grego, τό καλόν significa ‘o belo’. Esse ideal grego tornou-se no século XX meramente o nome comercial de uma marca de cosméticos. Cf. ΤΟ ΚΑΛΟΝ.

49. *faun’s flesh*: cf. ‘faun’s head’ (v. 101) e ‘faun-like’ (v. 113). Sem essa consciência pagã da carne, a arte atrofia em meras discriminações estéticas.

[...] 54. Pisístrato foi um patrono das artes e tirano de Atenas no século VI a.C.

55. *knave*: Pound tinha uma opinião desfavorável sobre Woodrow Wilson (presidente dos EUA, 1913-1921) e David Lloyd George (primeiro-ministro da Inglaterra, 1916-1922).

[...] *eunuch*: o canto 55 contém um ataque aos eunucos na política.

57. *Apollo*: [...] o deus da música e da poesia [...]

58. Adaptado de Píndaro (*Odes Olímpicas*, II, v. 2): τίνα θεόν, τίν’ ἥρωα, τίνα δ’ ἄνδρα κελαδήσομεν (‘what god, what hero, aye, and what man shall we loudly praise?’—Loeb)¹⁶⁷. Em 1916, Pound usou esse verso como um exemplo do ‘grande tambor retórico de Píndaro’ (*Cartas*, p. 143).

60. *tin*: um trocadilho com o grego τίν’.” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 130-132).¹⁶⁸

¹⁶⁷ “que deus, que herói, que varão celebraremos?” In: ΠΙΝΔΑΡΟ. *Odes Olímpicas*. Introdução, tradução e notas de Robert de Brose. São Paulo: Editora Mnēma, 2023, p. 201.

¹⁶⁸ “III. Contrasts between an idealized past and a vulgarized present show what modernity is deficient in. [...] 36. *Sappho*: Pound’s study of the European lyric began with Sappho (7th century B.C.), who mentions the barbitos or lyre in one of her poems (CLXXVIII).

37. *Dionysus*: This juxtaposition of pagan fertility cult with Christian asceticism was inspired probably by Théophile Gautier’s poem ‘Bûchers et Tombeaux’ [...]

38. *ambrosial*: Cf. lines 263, 332.

40. *Caliban... Ariel*: The gross supplants the ethereal in this brave new world (Shakespeare, *The Tempest*). ‘Caliban’ was also a pseudonym under which Robert Buchanan wrote (cf. l. 100n).

42. Heracleitus of Ephesus was a Greek philosopher of the sixth century B.C. Line 41 translates a famous pronouncement attributed to him, the Greek version of which appears frequently in the *Cantos* (74, 80, 83, 96).

“IV”

“IV. A falta de sentido da Primeira Guerra Mundial, que também é tema da segunda parte do Canto 16.

63. O latim *pro domo* (‘pela casa’ [‘em favor da casa’ ou, ainda, ‘em causa própria’]) é uma adaptação de [o discurso] *De domo sua*, de Cícero.

64 e ss. Seguindo uma dica nas *Cartas* de Pound (p. 249) e no *ABC da literatura* (1934, p. 38), Espey mostra (p. 44) como o estilo de Pound foi aqui influenciado pelos ritmos de ‘Lamento por Adônis’, do poeta pastoral grego Bión [...]

71-72. *pro patria*: adaptado das *Odes* de Horácio (III, ii, v. 13): ‘dulce et decorum est pro patria mori’ (‘Doce e glorioso é morrer pela pátria’ – Loeb). A frase foi usada com feroz ironia por aqueles com experiência na guerra de trincheiras, como Wilfred Owen, que escreveu um poema sobre um soldado cuja morte por gás venenoso foi uma tremenda acusação contra ‘A velha Farsa: Dulce et decorum est / Pro patria mori.’

77. *lies... infamy*: possivelmente uma referência à notória promessa de Lloyd George de que os soldados desmobilizados teriam casas adequadas para heróis viverem. Pound mais tarde ressoaria este verso ao escrever sobre ‘os pecados da Geórgia’ no Canto 34; ‘Eis as farsas / Eis as infâmias.’

78. *usury*: uma menção precoce a um tema que se tornaria axiomático nos *Cantos*, onde a usura é o pecado original que resulta na destruição espiritual da civilização (Cantos 45 e 51). A atitude de Pound em relação à usura é primitivista, sendo derivada de Aristóteles (*Política*, 1258b) e Dante (*Inferno*, XI, vv. 94-111).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 132-133).¹⁶⁹

[...] 46. *after Samothrace*: That is, ‘after the example of Samothrace’: Christianity is becoming as extinct as the religious cults of Samothrace, its art as fragmentary as the Winged Victory now in the Louvre.

47. Greek τό καλόν means ‘the beautiful.’ This Greek ideal has in the twentieth century become merely the trade name for a brand of cosmetics. Cf. ΤΟ ΚΑΛΟΝ.

49. *faun’s flesh*: Cf. ‘faun’s head’ (101) and ‘faun-like’ (113). Without this pagan awareness of the flesh, art atrophies into mere aesthetic discriminations.

[...] 54. Peisistratus was a patron of the arts and tyrant of Athens in the sixth century B.C.

55. *knave*: Pound had a low opinion of Woodrow Wilson (president of the U.S.A., 1913-1921) and David Lloyd George (prime minister of England, 1916-1922).

[...] *eunuch*: Canto 55 contains an attack on eunuchs in politics.

57. *Apollo*: [...] the god of music and poetry [...]

58. Adapted from Pindar (*Olympian Odes*, II, 2): τίνα θεόν, τίς ἥρωα, τίνα δ’ ἄνδρα κελαδήσομεν (‘what god, what hero, aye, and what man shall we loudly praise?’—Loeb). In 1916 Pound used this line as an example of ‘Pindar’s big rhetorical drum’ (*Letters*, p. 143).

60. *tin*: A pun on the Greek τίς.

¹⁶⁹ “IV. The meaninglessness of the First World War, which is also the subject of the latter part of Canto 16.

63. The Latin *pro domo* (‘for the home’) is adapted from Cicero’s *De Domo Sua*.

82. *fair cheeks*: bochechas coradas. Aqui, opto por “caras coradas e corpos firmes” para responder tanto à proliferação de acentos no verso quanto à aliteração entre os adjetivos “fair” e “fine”.

Ruthven se limita a observar como o crítico “A. L. French reprova a ‘Rupert Brookeria’ desses versos [incluindo o imediatamente anterior].” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 133).¹⁷⁰ O reproche de French consta em artigo seu publicado em 1965.¹⁷¹ Pound de fato acena para o poeta inglês Rupert Brooke (1887-1915), mais especificamente para o verso “Touched flowers and furs and cheeks. All this is ended.”, do poema “The Dead”.¹⁷² French, na maior parte do tempo, se dedica a uma crítica amarga de *Mauberley* com o objetivo de rever seu status como um dos grandes poemas da língua, ou, em suas palavras, “o grande poema, junto com *The Waste Land*, do início do período moderno” (FRENCH, 1965, p. 428).¹⁷³ Atribui esse suposto equívoco em grande parte ao peso da crítica de T. S. Eliot e F. R. Leavis, que teria influenciado de maneira determinante o julgamento favorável dos demais críticos. À época, porém, quarenta e cinco anos após a publicação de *Mauberley*, sua conclusão fora de que esse julgamento parecia “ter sido implicitamente rejeitado – devo dizer ‘implicitamente’ porque não apareceram muitas críticas abertamente desfavoráveis, além das extravagâncias de F. L. Lucas e John Sparrow e algumas considerações aguçadas de Yvor Winters. Em todo o caso, tudo isso são breves apartes.” (FRENCH, 1965, p. 428).¹⁷⁴ O que não deixa de ser

64 ff. Following up a hint in Pound’s *Letters* (p. 249) and *ABC of Reading* (1934, p. 38), Espey shows (p. 44) how Pound’s style has been influenced here by the rhythms of the ‘Lament for Adonis’ by the Greek pastoral poet Bion [...]

71-72. *pro patria*: Adapted from Horace’s *Odes* (III, ii, 13): ‘dulce et decorum est pro patria mori’ (‘Tis sweet and glorious to die for fatherland’ — Loeb). The phrase was used with savage irony by those with experience of trench warfare, like Wilfred Owen, who wrote a poem about a soldier whose death by poison gas was a terrible indictment against ‘The old Lie: Dulce et decorum est / Pro patria mori.’

77. *lies . . . infamy*: Possibly a reference to Lloyd George’s notorious promise that demobilized soldiers would have homes fit for heroes to live in. Pound was later to echo this line when writing about ‘the sins of Georgia’ in Canto 34; ‘These are the lies / These are the infamies.’

78. *usury*: An early mention of a theme that was to become axiomatic in the *Cantos*, where usury is the original sin which results in the spiritual destruction of civilization (Cantos 45 and 51). Pound’s attitude to usury is primitivistic, deriving from Aristotle (*Politics*, 1258b) and Dante (*Inferno*, XI, 94-111).

¹⁷⁰ “A. L. French censures the ‘Rupert Brookery’ of these lines.”

¹⁷¹ Conferir “‘Olympian Apathein’: Pound’s *Hugh Selwyn Mauberley* and Modern Poetry [‘Apathein olímpica’: o *Hugh Selwyn Mauberley* de Pound e a poesia moderna], cujo título deriva do próprio poema (Parte II, III, v. 337).

¹⁷² Numa possível tradução literal: “Tocaram flores, peliças e bochechas. Tudo isso acabou.”

¹⁷³ “MAUBERLEY has never really caught on. The few critics who have discussed it have mostly followed Eliot and Leavis in adjudging it a great poem—the great poem, together with *The Waste Land*, of the early modern period”.

¹⁷⁴ “The judgement that it is a great poem seems, then, to have been implicitly rejected—I have to say ‘implicitly’ because not much openly unfavourable criticism has appeared apart from the extravagances of F. L. Lucas and John Sparrow and some acute remarks by Yvor Winters. In any case these are all brief asides.”

contraditório pois, dada a sua convicção de que *Mauberley* não merecia o reconhecimento que veio a alcançar, essa rejeição não poderia ser de modo algum implícita nem breve, mas, sim, compartilhada por um número ao menos razoável de outros críticos até aquela altura. Desse jeito, seu reproche à “Rupert Brookeria” de Pound soa mais como uma birra do que uma opinião pertinente. Prefiro crer que, no contexto de *Mauberley*, o aceno de Pound a Brooke confere peso ao drama da Primeira Guerra, uma vez que este se alistou em agosto de 1914 e morreu em abril do ano seguinte. Para os leitores de ontem, e especialmente os de hoje, o aceno funciona como mais uma indicação do *ABC* de Pound, dessa vez aos *artistas sérios* que fizeram poesia a respeito da Primeira Guerra. Para uma invectiva aos poetas medíocres do mesmo período, conferir “WAR VERSE”.

“86. *hysterias*: Espey argumenta (p. 79) que Pound está aqui fazendo um trocadilho com o significado original grego da palavra *ὑστέρα*, ‘útero’.

87. *laughter... dead*: Pound está escrevendo aqui sob a influência de Wyndham Lewis. A maneira como o riso e a morte violenta estão associadas nos primeiros contos de Lewis levou Geoffrey Wagner a especulações joycianas sobre a relação entre ‘manslaughter’ [‘homicídio culposo’] e ‘man’s laughter’ [‘risada de homem’]. Ver também POST MORTEM CONSPECTU (v. 5) e ‘Inferior Religions’ de Lewis (*Little Review* [set. de 1917], 3-8).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 133).¹⁷⁵

“ENVOI (1919)”

“XIII. A tradição lírica que Pound queria ressuscitar (*Cartas*, p. 187) é acessível apenas em pastiche porque a poesia inglesa desde a época dos pré-rafaelitas é natimorta.

220. *dumb-born*: uma variação de ‘still-born’ (v. 110). Toda esta seção é um pastiche da canção de Edmund Waller (1606-1687) [‘Go, Lovely Rose’]

221. *her*: conta Norman: ‘[p]erguntei a Pound em 1959, ‘[q]uem cantou para você certa vez aquela canção de Lawes?’. Ele escreveu de Rapallo: ‘[s]ua pergunta é o tipo de inquérito idiota sobre o que não é da conta de ninguém’” (p. 224).

Lawes: Henry Lawes (1596-1662) musicou os poemas de Waller (cf. Canto 81). Alguns anos antes, Pound havia dito (através de pseudônimo) que ele ‘iria ressaltar Lawes

¹⁷⁵ “86. *hysterias*: Espey argues (p. 79) that Pound is here punning on the original Greek meaning of the word *ὑστέρα*, ‘womb.’

87. *laughter . . . dead*: Pound is here writing very much under the influence of Wyndham Lewis. The way in which laughter and violent death are associated in Lewis’ early short stories has provoked Geoffrey Wagner into Joycean speculations on the relationship between ‘manslaughter’ and ‘man’s laughter.’ See also POST MORTEM CONSPECTU (l. 5) and Lewis’ “Inferior Religions” (*Little Review* [Sept. 1917], 3–8).”

como um exemplo de como as palavras de um poema podem ser entoadas e aprimoradas pela música' (*New Age* [7 de março de 1918], p. 378). *Em ABC da literatura* (1934), ele diz que 'a grande era lírica durou enquanto Campion fez sua própria música, enquanto Lawes entoadou os versos de Waller, enquanto os versos, se não realmente cantados ou musicados, foram pelo menos feitos com a intenção de se tornarem música... A poesia atrofia quando se afasta muito da música' (p. 45).

225-226. *lie... longevity*: sobre a origem dessas rimas, ver PAN IS DEAD (vv. 2-3).

231-245. Pound aqui imita o conceito elizabetano de 'eternização'.

231. *I would bid them live*: a sétima seção de *The Princess* (1847), de Tennyson, é introduzida por um pastiche de um famoso poema de Carew, e contém este pedido: 'Ask me no more, lest I should bid thee live.' ['Sem mais, para que eu não te convide a viver.'].
 232. *amber*: cf. verso 396." (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 140-141).¹⁷⁶

[PART II] "MAUBERLEY (1920)"

"IV"

"IV. Os devaneios de Mauberley: fuga das pressões da cena de Londres e obliquo nas ilhas do Mar do Sul da fantasia estética.

360. *Moluccas*: as Ilhas Molucas são um grupo de ilhas produtoras de especiarias no Arquipélago Malaio.

¹⁷⁶ "XIII. The lyric tradition Pound wanted to resurrect (*Letters*, p. 187) is accessible only in pastiche because English poetry since the time of the pre-Raphaelites has been stillborn.

220. *dumb-born*: A variation on 'still-born' (l. 110n). This whole section is a pastiche of the song by Edmund Waller (1606-1687) which begins:

Goe lovely Rose,
 Tell her that wastes her time and me,
 That now she knowes
 When I resemble her to thee,
 How sweet and fair she seems to be.

221. *her*: Norman writes: 'I asked Pound in 1959, 'Who sang you once that song of Lawes?' He wrote from Rapallo: Your question is the kind of damn fool enquiry into what is nobody's damn business'' (p. 224).

Lawes: Henry Lawes (1596-1662) set Waller's poems to music (cf. Canto 81). A couple of years earlier Pound had said (pseudonymously) that he 'would point out Lawes as an example of how the words of a poem may be set and enhanced by music' (*New Age* [March 7, 1918], p. 378). In *ABC of Reading* (1934) he says that 'the great lyric age lasted while Campion made his own music, while Lawes set Waller's verses, while verses, if not actually sung or set to music, were at least made with the intention of going to music. . . . Poetry atrophies when it gets too far from music' (p. 45).

225-226. *lie . . . longevity*: On the origin of such rhymes, see PAN IS DEAD (ll. 2-3n).

231-245. Pound here imitates the Elizabethan 'eternizing' conceit.

231. *I would bid them live*: The seventh section of Tennyson's *The Princess* (1847) is introduced by a pastiche of a famous poem by Carew, and contains this request: 'Ask me no more, lest I should bid thee live.'

232. *amber*: Cf. line 396."

364, 371. *Simoon... Flamingoes*: Espey assinala que não há flamingos nas Molucas e que o vento cheio de areia da África e da Pérsia não vai além da Índia: ‘o que temos aqui é Cartago e as viagens africanas de Flaubert...’ (p. 39). Ele conclui que a fonte primária da visão tropical de Mauberley é *Salammbô*, de Flaubert (1862).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 146).¹⁷⁷

“MEDALLION”

“V. A única obra-prima produzida por Mauberley, que transforma uma pessoa viva no metálico inanimado de um *objet d’art*, e que sintetiza as limitadas perfeições do método *Lustra* de Pound.

385. *Luini*: Pound parece aludir ao retrato de *La Columbina* de Bernadino Luini (1475?-1532?). De acordo com Salomon Reinach, ‘a elegância de Luini é superficial, seu desenho, incerto, e seu poder de invenção, limitado’ (*Apollo* [1904], p. 191).

391. *Anadyomene*: Pound parece ter em mente a ‘Cabeça de Afrodite’ na coleção Leconfield, reproduzida no *Apollo* de Reinach (fig. 83). O comentário de Reinach sobre esta obra sugeriu muitas palavras e frases a Pound, algumas das quais são observadas abaixo. Esta quadra em particular pode ter sido moldada também pelos versos de abertura do soneto de Rimbaud, ‘Vénus Anadyomène’, cuja oitava Pound cita na *Little Review* ([fev. 1918], p. 23).

393. *Honey-red*: ‘o traço mais característico [de Luini] é uma certa suavidade melíflua’ (Reinach, *ibid.*, p. 191).

face-oval: Reinach diz, a respeito da ‘Cabeça de Afrodite’, que ‘a forma do rosto, até então redonda, tornou-se oval’ (*ibid.*, p. 58).

395. *Minos*: uma referência que confirma a sugestão anterior de que Mauberley está preocupado com ‘ondulações minoicas’ (v. 331).

396. *amber*: cf. v. 232.

¹⁷⁷ “IV. Mauberley’s reveries: escape from the pressures of the London scene, and oblivion in the South Sea islands of aesthetic fantasy.

360. *Moluccas*: The Molukka Islands are a group of spice-producing islands in the Malay Archipelago.

364, 371. *Simoon . . . Flamingoes*: Espey points out that there are no flamingoes in the Moluccas and that the sand-laden wind of Africa and Persia carries no farther than India: ‘what we have here is Carthage and Flaubert’s African travels . . .’ (p. 39). He concludes that the primary source of Mauberley’s tropical vision is Flaubert’s *Salammbô* (1862).”

398. *suave*: a palavra é um clichê laudatório no livro de Reinach. A ‘Cabeça de Afrodite’ é descrita como sendo ‘primorosamente suave na expressão’ (*ibid.*, p. 58; de modo similar, p. 59).” (RUTHVEN, 1983 [1969], p. 146-147).¹⁷⁸

APPENDIX II: UNCOLLECTED POEMS (1912-1917)

“WAR VERSE (1914)”

Poema direcionado a poetas medíocres que faziam poesia de circunstância a partir da Grande Guerra em busca de algum prestígio. Pound se vale dos termos “two-penny poets” (“poetas dois-pêni”) e “two-penny glory” (“glória dois-pêni”) para ironizar o quão barato e mesquinho era o resultado alcançado por eles. A referência à moeda pêni acaba também por delimitar a localização desses poetas, assim como a do próprio Pound: são ingleses, da época em que Pound ainda morava em Londres, portanto. Aqui, opto pelo mais geral “dois vinténs”.

Ainda sobre o contexto bélico na composição do poema, detalha Moody: “Pound não entrou na guerra ‘estúpida’. Ele inclusive se voluntariou, mas como estrangeiro não era elegível. Ser deixado de fora o fez sentir que não cabia a ele escrever sobre isso. ‘Quem não carrega um rifle devia ficar calado’, objetou ele quando a *Poetry* e alguns jornais organizaram concursos de ‘poemas de guerra’.” (MOODY, 2007, p. 261).¹⁷⁹

¹⁷⁸ “V. The single masterpiece produced by Mauberley, which transforms a living person into the metallic deadness of an *objet d’art*, and which synthesizes the limited perfections of Pound’s *Lustra* manner.

385. *Luini*: Pound may allude to the portrait of *La Columbina* by Bernadino Luini (1475?-1532?). According to Salomon Reinach, Luini’s ‘elegance is superficial, his drawing uncertain, and his power of invention limited’ (*Apollo* [1904], p. 191).

391. *Anadyomene*: Pound seems to have in mind the ‘Head of Aphrodite’ in the Leconfield collection, reproduced in Reinach’s *Apollo* (fig. 83). Reinach’s commentary on this work suggested many words and phrases to Pound, some of which are noted below. This particular quatrain may have been shaped also by the opening lines of Rimbaud’s sonnet ‘Vénus Anadyomène,’ the octave of which Pound quotes in the *Little Review* ([Feb. 1918], 23).

393. *Honey-red*: ‘[Luini’s] most characteristic trait is a certain honeyed softness’ (Reinach, *ibid.*, p. 191). *face-oval*: Reinach says of the ‘Head of Aphrodite’ that ‘the form of the face, hitherto round, has become oval’ (*ibid.*, p. 58).

395. *Minos*: A reference which confirms the earlier suggestion that Mauberley is preoccupied with ‘Minoan undulations’ (l. 331).

396. *amber*: Cf. line 232.

398. *suave*: The word is a cliché of approbation in Reinach’s book. The ‘Head of Aphrodite’ is described as being ‘exquisitely suave in expression’ (*ibid.*, p. 58; similarly p. 59).”

¹⁷⁹ “Pound did not get into the ‘stupid’ war. He did volunteer for it, but as a foreigner was not eligible. Being out of it made him feel that it wasn’t for him to write about it. ‘Those who aren’t carrying rifles ought to keep quiet’, he objected when *Poetry* and some newspapers were staging ‘war poem’ competitions.”

7. *Louvain*: Lovaina, cidade belga alvo de pesados ataques durante a Primeira Guerra em episódio conhecido como “o incêndio de Lovaina”, perpetrado pelas tropas alemãs.

8. *Liège*: Lieja, cidade belga onde ocorreu a primeira batalha da Primeira Guerra, conhecida como “a batalha de Lieja”, marcada pela abertura da ofensiva alemã em agosto de 1914.

9. *Leman... Brialmont*: Leman é o tenente-general Gérard Leman (1851-1920), comandante da 3ª Divisão belga responsável por defender Lieja. Após as forças alemãs romperem suas defesas, Leman tornou-se prisioneiro de guerra, sendo posteriormente libertado ao final da mesma.

Brialmont é o general Henri Alexis Brialmont (1821-1903), responsável por conceber e construir os doze fortes que rodeavam Lieja. A resistência momentânea dessas fortificações frente à invasão alemã permitiu que os Aliados se organizassem em torno da defesa da França.

APPENDIX III: THE COMPLETE POETICAL WORKS OF T. E. HULME

“AUTUMN”

Tido como o primeiro poema imagista, “Autumn” (1909) evoca a simplicidade da poesia clássica chinesa e japonesa ao tomar imagens concretas para descrever uma noite de outono num cenário de contemplação.

3. *ruddy moon*: a lua cheia avermelhada, vista próximo ao equinócio de outono, época da colheita.

6. *white faces... town children*: combina personificação – as estrelas têm rostos – e símile – as estrelas são comparadas a crianças de rostos brancos –, ou seja, crianças da cidade com um rosto pálido, especialmente em contraste ao vermelho corado da roça. *Town* geralmente corresponde a uma “cidadezinha” em meio rural, maior que uma vila e menor que uma cidade. Aqui, opto por manter “crianças da cidade” para evidenciar a oposição entre o vermelho corado da lua e a palidez das estrelas.

“ABOVE THE DOCK”

Título: “sobre o cais” seria uma tradução mais literal. Aqui, sigo a solução de Britto (2019, inédita), “no céu do cais”, por sua precisão e pela manutenção do ritmo iâmbico conforme o original.

4. *a child's balloon*: “um balão de criança”. Aqui, opto por “um balão que flutua” a fim de responder à rima interna com o v. 3 (“moon”), a meu ver o par de rima mais expressivo do poema, acomodando no meio do verso o imprevisto da revelação.

“THE EMBANKMENT”

Tido como a obra-prima do autor, “The Embankment” foi escrito por volta de 1908-9 durante o envolvimento de Hulme com o famoso “Poet’s Club” (mais tarde, “Secession Club”) em Londres.

Título: o aterro do rio Tâmesa, conhecido por ser uma das áreas onde os sem-teto costumam se abrigar ao dormirem na rua.

Sub-título: *fantasia*: pequena obra de arte em que o autor se deixa levar pelo capricho da imaginação.

1. *in finesse of fiddles*: na finesse dos violinos. Recordação do êxtase provocado pela música e pelas danças em meio a reuniões sociais.
2. *In the flash of gold heels*: no brilho dos saltos dourados. Referência às mulheres cortejadas (provavelmente prostitutas, dado o brilho dos sapatos de salto na calçada).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recordações? que algum autor de tese tenha a satisfação de “descobrir” se foi em 1920 ou 21 que saí de Excideuil pra encontrar um Eliot mochileiro. Dias de caminhada – conversa? literária? *le papier Fayard* era então o tema candente. Quem está por aí pra ouvir uma de minhas piadas? Estou com a razão “no que diz respeito” ao poeta Thomas Stearns Eliot? ou meu amigo, “o Gambá”? Deixem ele descansar em paz. Só posso repetir, mas com a urgência de 50 anos atrás: LEIAM ELE. (POUND, 1973 [1966], p. 464).¹⁸⁰

Ezra Pound

Esse provocativo convite à leitura data de 1966, um ano após a morte de Eliot, portanto. Tempos depois, Kenner publicaria o seu *The Pound Era* em 1971 – um ano antes da morte de Pound, como que preconizando: a era do poeta Ezra Pound estava prestes a encerrar o seu ciclo, mas a ampla apreciação de sua poesia estava apenas no início. O ano de 1972 também seria marcado pela publicação da primeira edição da *Paideuma*, revista que por muito tempo dedicou-se exclusivamente a publicações de poundianos. Lembremos que Pound certa vez disse que a poesia fora a única arte em que ele tinha ultrapassado os estágios do jardim de infância (Ackroyd, 1991). É possível que a crítica dedicada ao poeta estadunidense tenha se visto numa posição semelhante à época, ultrapassando os estágios mais incipientes de sua recepção inicial. Isso se verifica através das inúmeras publicações que se sucederam a partir dali, algumas delas já apontadas durante a apresentação deste trabalho. Mesmo durante a elaboração desta tese, o número de publicações em língua inglesa dedicadas a Ezra Pound seguiu crescendo, provando que o interesse lá fora não irá arrefecer tão cedo. Um indicativo disso se encontra num ambiente digital de pesquisa como o *The Cantos Project*, website alimentado pela Universidade de Edimburgo cujo maior propósito é formar novos especialistas em Pound.

Para além da sabida importância e influência exercida por Pound, acredito que essa vitalidade crítica passa em princípio por um fato aparentemente banal: Pound escreveu sua obra em inglês. Parece óbvio, mas todos esses *scholars* tiveram acesso à sua obra disponível inteira e primeiramente em sua própria língua, e nessa maior acessibilidade reside a expansão do pensamento crítico sobre um dado autor.

¹⁸⁰ Obituário publicado de início na revista literária estadunidense *The Sewanee Review*, em 1966, foi mais tarde recolhido em *Selected Prose 1909-1965*, de 1973: “Recollections? let some thesis-writer have the satisfaction of ‘discovering’ whether it was in 1920 or ’21 that I went from Excideuil to meet a rucksacked Eliot. Days of walking – conversation? literary? *le papier Fayard* was then the burning topic. Who is there now for me to share a joke with? Am I too right ‘about’ the poet Thomas Stearns Eliot? or my friend ‘the Possum’? Let him rest in peace. I can only repeat, but with the urgency of 50 years ago: READ HIM.”

Isso fica claro ao observarmos a revisão crítica que tem sido produzida a respeito de um livro como *Cathay* (1915), por exemplo. As discussões, inicialmente centradas nas possíveis infidelidades tradutórias de Pound, mais recentemente têm se voltado para a exotização de elementos da cultura chinesa promovida por suas traduções, como demonstra Ming Xie (2014 [1999]). Ou seja, embora *Cathay* siga sendo objeto de crítica, não é mais segundo o mesmo viés crítico. Podemos admitir que o interesse no problema da exotização é muito mais recente em comparação ao das infidelidades tradutórias, sendo este mais associado a uma recepção de primeira hora do título em questão. Uma evidência de que a crítica também ultrapassou os estágios do jardim de infância, voltando os seus interesses às demandas do tempo presente. Nada mais natural.

E uma vez que mencionei possíveis novas leituras críticas, tomo aqui o exemplo do pesquisador Angus Fletcher em seu artigo “Ezra Pound’s Egypt and the Origin of the ‘Cantos’” [“O Egito de Ezra Pound e a origem dos *Cantos*”], de 2002. Fletcher parte do interesse de Pound no tema a partir dos poemas “De Ægypto” e “The Tomb at Akr Çaar”, bem como das traduções egípcias de Pound em *Love Poems of Ancient Egypt* (1962) para demonstrar como esse mesmo interesse reaparece nos *Cantos*. Gosto especialmente desse tipo de leitura que enxerga na poesia breve do autor a semente do seu “poema de uma certa extensão”. Vejo também nisso uma espécie de validação da perspectiva diacrônica aqui proposta.

Dentre os resultados mais relevantes, observamos que a primeira recepção de Ezra Pound no Brasil realizada pelos poetas concretos se voltou totalmente aos interesses do grupo, que adotou um enfoque radicalmente sincrônico sobre a obra do autor. É possível que isso os tenha levado às traduções parciais que promoveram no intuito de destacar o método ideográfico que prevalece n’*Os Cantos* em detrimento de uma poesia épico-discursiva. Com efeito, adotaram uma linguagem predominantemente moderna mesmo quando o original exigia a manutenção de um caráter marcado arcaizante.

Também foi possível constatar o quanto *Personæ* é mesmo a melhor introdução às obsessões estéticas e até mesmo éticas de Pound. É certo que o estudo dessa obra composta de “poemas breves” esclarece em grande medida o seu famoso poema longo em razão de nos depararmos frequentemente com “esboços” de uma poética desenvolvida a contento n’*Os Cantos*. Apesar disso, creio que é mesmo no seu caráter diacrônico que repousa a sua maior força. Ao nos determos sobre poemas de fases tão distintas, resta uma forte impressão de que a estatura alcançada por Pound enquanto figura central da poesia moderna de língua inglesa se deve mais ao fato dele ter sido esse “último

romântico” do que o “primeiro modernista” de fato. A maneira como ele rompeu com um passado imediatamente vitoriano para inaugurar a poesia como a conhecemos hoje representa uma contribuição sem igual para os seus discípulos e mesmo inimigos. E é talvez por ser essa figura de proa, responsável por arrastar consigo toda uma geração, que a sua contribuição para o desenvolvimento das formas poéticas não foi assimilada como devido. Se não legou formas palpáveis, estabeleceu aspectos formais que deram vazão à nossa percepção moderna.

Nessa linha, foi muito proveitoso observarmos com mais atenção o uso que Pound faz do pentâmetro. Ao contrário do que o manifesto imagista e suas declarações sobre ritmo nos levam a crer a princípio, Pound se prova um *verse maker* sofisticado, dono de um ouvido apurado o suficiente para criar não apenas novos ritmos, mas também renovar o uso dos metros mais tradicionais, a exemplo do pentâmetro. Sua teoria e prática em torno de uma irrupção do cotidiano no mundo permanente através do uso do pentâmetro é puro isomorfismo entre forma e conteúdo; não menos que genial. E já que *Personæ* se presta tantas vezes a servir de esboço a práticas mais associadas a *Os Cantos*, vimos que o inverso também pode ser proveitoso: ao aplicarmos o princípio do “momento mágico” a poemas breves como “Ancient Music”, podemos admiti-los como um momento mágico *per se* na medida em que se beneficiam da linguagem medievalizante típica do mundo divino ou permanente.

No quesito sugestões, é curioso verificar como o preenchimento de uma lacuna é capaz de iluminar outras. Em se tratando de Pound, é inevitável que a tradução de sua poesia dê a ver uma série de outros autores importantes que já mereciam ter sido mais traduzidos no Brasil. O caso mais significativo, me parece, é o de Robert Browning. Não só pela qualidade de sua poesia mas sobretudo por sua contribuição quase sem par para o desenvolvimento da forma do monólogo dramático. Ainda por volta daquele mesmo período, me surpreende também o lugar ocupado pela poesia de Dante Gabriel Rossetti, mais conhecido por seu trabalho como pintor. Pesquisadores que se detenham sobre a sua obra poética, bem como o impacto da geração pré-raphaelita para a poesia moderna de língua inglesa terão no autor um excelente objeto de estudo. Por fim, T. E. Hulme me parece uma de nossas lacunas mais expressivas dentro do modernismo de língua inglesa. Trata-se basicamente de um proto-imagista na teoria e na prática. O título de inventor lhe cairia bem e a real medida de sua influência merece uma avaliação à altura.

Quanto a mim, pretendo retomar e concluir a tradução integral de *Personæ* (1926) assim que possível. Creio, no entanto, que a seleta apresentada aqui permite que a tese

em torno da diacronia poética de Ezra Pound tenha se provado. Ainda durante a apresentação, destaquei que, no contexto brasileiro, ainda se faz necessário traduzi-lo para lê-lo. Gostaria que esta tese contribuísse para a leitura crítica de outros pesquisadores brasileiros, de modo a fazerem conexões com diferentes momentos da obra de Pound.

Quanto a isso, é notório como a pedagogia pragmática de Pound sempre prezou por uma espécie de antiacademicismo, muito alinhada com a postura rebelde de sua juventude. Pound desfrutou de ampla formação acadêmica, mas acabou comprometendo o que poderia ter sido uma bem-sucedida carreira universitária, quando, por volta de 1907, tendo já assumido como professor no recém-formado Departamento de Línguas Românicas do Wabash College, em Crawfordsville, Indiana, viu-se envolvido numa série de incidentes que o levariam a ser afastado do cargo. Anos depois, sua relação com a academia seria novamente estremecida diante da tentativa frustrada de retomar sua pesquisa abandonada e angariar o título de doutor, fato que possivelmente lhe renderia uma condição financeira melhor. O que ele talvez não percebeu, e isso é o que mais nos interessa aqui, é como sua postura tipicamente antiacadêmica acabou por levar, segundo o professor Gilfrancisco, “a poesia de volta ao meio universitário, contra o qual supunha que estava se revoltando”, muito em função da sua tentativa de “pôr a literatura em lugar da experiência humana.” (GILFRANCISCO, 1992, p. 78).

Claro, não podemos ignorar que Pound também lutava contra um certo conservadorismo que povoa parte substancial da academia até hoje, de onde deriva muito do seu compromisso com o lema do *make it new*, um bem-vindo sopro de renovação. Nesse sentido, traduzir uma parte importante da poesia de Pound a partir de uma tese de doutorado não me parece de modo algum trai-lo em sua essência. É através da academia que temos encontrado o maior número de contribuições dedicadas a fazer justiça ao autor. Para que mais pessoas tenham a oportunidade de lê-lo.

Diante disso tudo, só posso repetir, mas com a urgência de quase 100 anos atrás: LEIAM ELE.

REFERÊNCIAS

- ACKROYD, Peter. *Ezra Pound: vidas literárias*. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- ALDINGTON, Richard. "The Poetry of Ezra Pound". In: *The Egoist*, v. 2, n. 5 (May 1, 1915), p. 71-72.
- ALEXANDER, Michael. *The poetic achievement of Ezra Pound*. London: Faber and Faber Limited, 1979.
- BAECHLER, Lea; LITZ, A. Walton. "Appendix IV: a note on the text". In: POUND, Ezra. *Personæ: the shorter poems of Ezra Pound*. A revised edition prepared by Lea Baechler and A. Walton Litz. New York: New Directions, 1990, p. 271-275.
- BÍBLIA. *A Bíblia Sagrada, Versão King James 1611*. *Bíblia King James 1611 Online*, 2023. bkjfiel.com.br.
- BOWDITCH, Lowell. "The Horatian Poetics of Ezra Pound and Robert Pinsky". *The Classical World*, v. 89, n. 6 (Jul.-Aug., 1996), p. 451-477. The Johns Hopkins University Press. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/4351850>>.
- BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- BRITTO, Paulo Henriques. "Correspondência formal e funcional em tradução poética". In: SOUZA, Marcelo Paiva de; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (org.). *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória, PPGL-MEL/Flor&Cultura, 2006.
- BRITTO, Paulo Henriques. "Para uma avaliação mais objetiva das traduções de poesia". *Eutomia*, Recife, 20 (1), dez. 2017, p. 226-242.
- BROOKER, Peter. *A student's guide to the Selected poems of Ezra Pound*. London and Boston: Faber & Faber, 1979.
- CAMPOS, Augusto de. "Ezra Pound: 'Nec spe nec metu'". In: POUND, Ezra. *Antologia poética*. Seleção e prefácio de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, José Lino Grünwald e Mário Faustino. Lisboa: Editora Ulisseia, 1968, p. 15-44.
- CAMPOS, Augusto de. "Ezra Pound: 'Nec spe nec metu'". In: POUND, Ezra. *Poesia*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, J.L. Grünwald e Mário Faustino; textos

críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993 [1983], p. 15-40.

CAMPOS, Augusto de. “Pound Made (New) in Brazil (1965)”. In: *À margem da margem*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 99-112.

CAMPOS, Augusto de. “Sobre as novas traduções de Maiakóvski”. In: *Maiakóvski: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CAMPOS, Augusto de. *Verso, reverso, controverso*. São Paulo: Perspectiva, 2009 [1988].

CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

CAMPOS, Haroldo de. *Cantares de Ezra Pound*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação do MEC, 1960, p. 7-13.

CAMPOS, Haroldo de. In: “Drummond, mestre de coisas”. *Metalinguagem & outras metas: ensaios de teoria e crítica literária*. São Paulo: Perspectiva, 2017 [1967], p. 49-55.

CAMPOS, Haroldo de. In: TÁPIA, Marcelo; NÓBREGA, Thelma Médici (org.). *Haroldo de Campos – Transcrição*. São Paulo: Perspectiva, 2015 [2013].

DELGADO FILHO, Guilherme de Oliveira. Máscaras de Ezra Pound em *Personae* (1909): uma tradução comentada. Dissertação, Universidade Federal da Paraíba, 2020.

DELGADO FILHO, Guilherme de Oliveira. “O filho de Homero herdeiro de Ovídio: as *Metamorfoses* de Ezra Pound”. *Scripta Uniandrade*, Curitiba, v. 19, n. 2 (2021), p. 224-237.

DIAPER, Jeremy Charles Rupert. *Four Quartets: vers libéré, musicality and belief*. Thesis, University of Birmingham, 2011.

ELDER, R. Bruce. “Time, Speed, Precision and the Poetry of the Everyday; or, Ezra Pound’s Cinema Aesthetic”. In: PREDA, Roxana. *The Edinburgh Companion to Ezra Pound and the Arts*. Edited by Roxana Preda. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019, p. 106-138.

ELIOT, T. S. “Introduction”. In: *Ezra Pound: Selected poems*, edited with an introduction by T. S. Eliot. London: Faber & Faber Limited, 1928.

ELIOT, T. S. “Isolated superiority”. In: ERKKILA, Betsy. *Ezra Pound: the contemporary reviews*. Edited by Betsy Erkkila. New York: Cambridge University Press, 2011, p. 167-170.

ERKKILA, Betsy. *Ezra Pound: the contemporary reviews*. Edited by Betsy Erkkila. New York: Cambridge University Press, 2011.

FALEIROS, Alvaro. “A crítica da retradução poética”. *Itinerários*, Araraquara, n. 28, jan./jun. 2009, p.145-158.

FAUSTINO, Mário. “O maior *verse maker*”. In: *Artesanatos de poesia*. Maria Eugenia Boaventura (org.). São Paulo: Cia. das Letras, 2004, p. 465-559.

FAUSTINO, Mário. “Cassiano Ricardo: Victor Hugo brasileiro”. In: *De Anchieta aos concretos*. Maria Eugenia Boaventura (org.). São Paulo: Cia. das Letras, 2003, p. 186-202.

FAUSTINO, Mário. In: POUND, Ezra. *Poesia*. Introdução, organização e notas de Augusto de Campos; traduções de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, J.L. Grunewald e Mário Faustino; textos críticos de Haroldo de Campos. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1993 [1983].

FERRÁN, Jaime. “Una tarde con el viejo Ezra”. In: *Introducción a Ezra Pound: antología general de textos*. Versiones de Carmen R. de Velasco y Jaime Ferrán. Barcelona: Barral Editores, 1973, p. 7-16.

FLORES, Guilherme Gontijo. “Apresentação: um viajante senta à sombra e toma um trago: treze anos na estrada com Horácio”. In: *Odes*, de Horácio. Belo Horizonte: Autêntica, 2024, p. 15-27.

FLORES, Guilherme Gontijo. “Posfácio: A diversão tradutória”. In: PROPÉRCIO, Sexto. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014, p. 441-516.

GIFFORD, James (ed.). *Of sunken islands and pestilence: restoring the voice of Edward Taylor Fletcher to nineteenth-century Canadian literature*. Athabasca: AU Press, Athabasca University, 2022.

GILFRANCISCO. “Ezra Pound, um anjo exterminado”. *Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 27, n. 1, jun. 1992, p. 77-82.

GRÜNEWALD, José Lino. “Introdução – Ezra Pound: uma dialética de formas”. In: POUND, Ezra. *Os Cantos*. Tradução de José Lino Grunewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, p. 13-21.

KENNER, Hugh. *The poetry of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1985 [1951].

KING, Michael. “Foreword”. In: DOOLITTLE, Hilda. *End to torment: a memoir of Ezra Pound by H.D., with the poems from “Hilda’s Book” by Ezra Pound*. New York: New Directions Publishing, 1979, p. vii-xii.

- LITZ, Arthur Walton. "Pound and Yeats: the road to Stone Cottage". In: BORNSTEIN, George. *Ezra Pound among the poets*. Edited by George Bornstein. Chicago: The University of Chicago Press, 1985, p. 128-148.
- LONGENBACH, James. *Stone Cottage: Pound, Yeats and Modernism*. New York: Oxford University Press, 1988.
- LAUGHLIN, James. "Some irreverent literary history", 1985, p. ix-xiii. In: KENNER, Hugh. *The poetry of Ezra Pound*. London: Faber and Faber, 1985 [1951].
- MATEUS, Andrea Martins Lameirão. A poética multifacetada de Jerome Rothenberg. Tese, Universidade de São Paulo, 2014.
- MATEUS, Andrea Martins Lameirão. "Yeats, Pound and their Brazilian translations". In: *Abei Journal: The Brazilian Journal of Irish Studies*, n. 17, nov. 2015, p. 37-48.
- MESCHONNIC, Henri. *Poética do traduzir*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MOODY, A. David. *Ezra Pound: poet – a portrait of the man and his work*. Oxford: Oxford University Press, 2007.
- NADEL, Ira B. *The Cambridge introduction to Ezra Pound*. New York: Cambridge University Press, 2007.
- NAGY, N. Christoph de. *The poetry of Ezra Pound: the pre-imagist stage*. Basel: The Cooper Monographs on English and American Language and Literature, 1960.
- NÄNNY, Max. "Alphabetic letters as icons in literary texts". In: NÄNNY, Max; FISHER, Olga. *Form miming meaning: iconicity in language and literature*. Edited by Max Nänny and Olga Fisher. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1999, p. 173-198.
- OLIVA NETO, João Angelo. "As elegias de Sexto Propércio..." [Orelha de livro]. In: PROPÉRCIO, Sexto. *Elegias de Sexto Propércio*. Organização, tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.
- PALLA E CARMO, José. "Brevíssima nota acerca de Ezra Pound". In: *Poemas de Ezra Pound e Gottfried Benn*. Porto: O Oiro do Dia, 1981.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac & Naify, 2013 [1974].
- PERLOFF, Marjorie. *The futurist moment*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- POUND, Ezra. *A arte da poesia: ensaios de Ezra Pound*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1976.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Organização e apresentação Augusto de Campos; tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013 [1970].

POUND, Ezra. "Ford Madox (Hueffer) Ford: Obit". In: *Pound/Ford: the story of a literary friendship: the correspondence between Ezra Pound and Ford Madox Ford and their writings about each other*. Edited by Brita Lindberg-Seyersted, New York: New Directions, 1982, p. 171-174.

POUND, Ezra. "For T. S. E.". In: POUND, Ezra. *Selected prose 1909-1965*. Edited, with an Introduction by William Cookson. New York: New Directions, 1973 [1966], p. 464.

POUND, Ezra. "Horace". In: The Criterion IX (1929-30). Reprinted in *Arion: a journal of Humanities and the Classics*, v. 9, n. 2/3, *Horace Issue (Summer-Autumn, 1970)*, p. 178-187.

POUND, Ezra. *The selected letters of Ezra Pound, 1907-1941*. Edited by D. D. Paige. New York: New Directions, 1971 [1950].

POUND, Ezra. *Lustra*. Introdução, tradução e notas de Dirceu Villa. São Paulo: Annablume (Selo Demônio Negro), 2019 [2011].

POUND, Ezra. "Notes on Elizabethan classicists". *Make it new: essays by Ezra Pound*. London: Faber and Faber Limited, 1934, p. 95-121.

POUND, Ezra. *Os Cantos*. Tradução de José Lino Grünewald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

POUND, Ezra. *Personæ: los poemas breves*. Edición revisada, al cuidado de Lea Baechler y A. Walton Litz. Traducción de Jesús Munárriz y Jenaro Talens. Madrid: Ediciones Hiperión, 2007 [2000].

POUND, Ezra. *Personæ: the shorter poems of Ezra Pound*. A revised edition prepared by Lea Baechler and A. Walton Litz. New York: New Directions, 1990.

POUND, Ezra. "The serious artist". In: *Literary essays of Ezra Pound*. Edited with an introduction by T. S. Eliot. New York: New Directions, 1968, p. 41-57.

RAFFEL, Burton. *Ezra Pound: the prime minister of poetry*. Hamden: Archon Books, 1984.

ROSENFELD, Anatol. *Estrutura e problemas da obra literária*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

RUTHVEN, K. K. *A guide to Ezra Pound's Personæ (1926)*. Berkeley: University of California Press, 1983 [1969].

SAFO. *Fragmentos completos*. Tradução, introdução e notas de Guilherme Gontijo Flores. São Paulo: Editora 34, 2017.

- SANDBURG, Carl. "The Work of Ezra Pound". *Poetry*, February 1916, vii, 249-257. In: *Ezra Pound: the critical heritage*. Edited by Eric Homberger. London and New York: Routledge, 2007 [1972].
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. "Que fazer de Ezra Pound". In: *Que fazer de Ezra Pound: ensaios*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 2003, p. 7-16.
- SCHNAIDERMAN, Boris; CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de. "Nota dos tradutores". In: *Maiakóvski: poemas*. São Paulo: Perspectiva, 2017 [1967], p. 18.
- STEINER, George. *Depois de Babel: questões de linguagem e tradução*. Tradução de Carlos Alberto Faraco. Curitiba: Editora da UFPR, 2005 [1975].
- TITAN JR., Samuel. "Posfácio: um poeta do mundo terreno". In: *Claro enigma*. ANDRADE, Carlos Drummond de. São Paulo: Cia. das Letras, 2015 [2012], p. 111-124.
- VILLA, Dirceu. "Introdução: parte I-IV". In: POUND, Ezra. *Lustra*. Introdução, tradução e notas de Dirceu Villa. São Paulo: Annablume (Selo Demônio Negro), 2019 [2011], p. 9-61.
- WILSON, Stephen. *Writing and reading history: a study of Ezra Pound's Malatesta, Jefferson and Adams Cantos*. Thesis, Trinity College (Dublin), 2002.
- WITEMEYER, Hugh. *The poetry of Ezra Pound: forms and renewal, 1908-1920*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1969.
- XIE, Ming. *Ezra Pound and the appropriation of Chinese poetry: Cathay, Translation, and Imagism*. New York: Routledge, 2014 [1999].
- XIE, Ming. "Pound as translator". In: NADEL, Ira B. *The Cambridge companion to Ezra Pound*. Edited by Ira B. Nadel. New York: Cambridge University Press, 2005 [1999], p. 204-223.
- YIP, Wai-Lim. "Introduction". In: *Ezra Pound's Cathay*. Princeton: Princeton University Press, 1969, p. 3-7.