

MEMÓRIAS  
DA  
ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE  
LISBOA

CLASSE DE LETRAS

TOMO XLI

---

Uma tentativa de leitura de Os  
Cantos de Ezra Pound

FERNANDO GUEDES

---



ACADEMIA DAS CIÊNCIAS  
DE LISBOA

LISBOA • 2020



# Uma tentativa de leitura de *Os Cantos* de Ezra Pound

FERNANDO GUEDES†

*Os Cantos* de Ezra Pound podem ser vistos e apreciados sob dois ângulos manifestamente opostos.

*Os Cantos* serão a obra genial, a grande e única epopeia da Idade Contemporânea, na qual o Autor consumiu perto de cinquenta anos da sua vida de poeta e à qual sacrificou toda a *ars poetica* que vinha desenvolvendo desde a primeira década do Século XX, ou...

...ou *Os Cantos* são simplesmente o produto de uma mente delirante e confusa, o fracasso de alguém que poderia ter sido um poeta maior na sua época, o resultado de um ser ambicioso que desde cedo se entregou à tentação de ombrear com Dante, com Virgílio, com Homero – para acabar produzindo mais de uma centena de poemas fragmentários, de valor poético vário, onde excessiva prosa se embrenha em alguma poesia; ora discursivos ora emblemáticos, recorrendo ao mito em plena lixeira; pontuando-os com os seus poucos conhecimentos de cerca de vinte línguas que vai aproveitando para facilidade própria e dificuldade alheia, onde se distinguem os hieróglifos chineses, nem sempre bem desenhados, nem sempre apropriados.

E é nesta própria indecisão classificatória que a sua vida foi decorrendo. Pode pensar-se que por lerem *Os Cantos* como a obra de um mero desequilibrado mental, os juízes norte-americanos em 1945 o enviaram para um hospital psiquiátrico em lugar de o sentarem na cadeira eléctrica, tão fortes poderiam parecer as provas de traição à Pátria. Mas foi também por aceitarem, doze anos depois, a genialidade do poeta, que o libertaram daquele pesadelo e daquela ignomínia.

A grandeza de obra de Pound já não é posta em causa. É reconhecida a genialidade da sua obra-prima – *Os Cantos* –, a importância radical daquela epopeia (se o é), para ler com olhos, coração e alma abertos ao Século XX, ao tempo crítico e decisivo do meio século.

O conjunto de *Os Cantos* permite (ou obriga) o leitor, que acredite na importância do poema, a duas maneiras de estar perante a obra. A primeira é seguir Pound do exterior, na criação laboriosa de cada canto; a segunda, talvez se possa imaginar mais claramente se, socorrendo-nos da Cosmogonia, imaginarmos um Universo em contínua expansão, talvez uma esfera no interior da qual se situa o observador; esfera, qual balão de criança, que se vai permanentemente expandindo – as suas fronteiras, as suas paredes sempre mais distantes e sempre inatingíveis. Assim com *Os Cantos*, onde cada poema, ou cada grupo de poemas, vai expandindo o significado do anterior (ou anteriores), onde a compreensão de cada qual penosamente avança e algo se amplia com a leitura, com a lição dos anteriores e dos que lhe sucedem.

Pound sonhara com a criação de uma epopeia desde muito novo. Anunciara esse desejo a sua mãe antes ainda de vir para a Europa. Afirmara-lhe a vontade de escrever algo que ficasse, que marcasse a sua passagem pela Terra. E esse poema “que ficasse” só poderia ser uma epopeia. Como em tudo o que viesse a escrever (ou, até, a dizer) os seus limites para o “cânone” eram extremamente latos. No caso presente, no seu intuito oscilariam entre Homero e Dante, mas mesmo dentro desses extremos limites não se consegue inserir *Os Cantos*.

O poema não se apresenta com um veio discursivo como a *Odisseia* ou a *Ilíada*; a acção não é una, nem os feitos narrados são grandiosos, nem o tom é grandiloquente. Não se vislumbra uma ascensão coerente da vileza terrena até aos cumes inacessíveis da divina pureza. Nenhum inferno tem caminho inevitável para algum paraíso, com passagem, ou não, por um purgatório. *A Divina Comédia* não tem aqui lugar.<sup>1</sup> Ou terá, mas de uma forma tumultuosa.

A escolha de palavra “cantos” é, ela própria, ambígua e propícia a equívocos. O seu uso para intitular cada um dos fragmentos em que a obra se divide e, no fim, o conjunto da obra, não se pode aparentar sequer à utilização que dela fazem os grandes épicos, desde Homero, desde Dante, até Camões, até Blake. O relacionamento entre os diversos poemas ou simplesmente não existe ou, se existe, é consequência de tão subterrâneas ligações na mente do Poeta que, ele próprio,

---

<sup>1</sup> O próprio Pound o reconhece quando, em 1915, escreve numa carta a uma sua amiga, Alice Henderson: “Estou a trabalhar num poema que se aparenta à *Divina Comédia* em dimensão, mas em mais nada.”

só com confessada dificuldade as reencontra em posteriores momentos do seu tempo interior.

Também dificilmente se poderia crer que Pound pensava na acepção italiana de cantos ou canções, pois não nos será fácil imaginar um texto de Jefferson ou uma carta de John Adams a serem apropriados para ser cantados. Decidira escrever uma epopeia, como anunciara a sua mãe em 1908. Os grandes épicos que o tinham precedido haviam dividido as suas obras em “livros” ou “cantos”; pois em cantos a sua desejada epopeia se fraccionaria.

Pound inicia a composição dos *Cantos* entre 1914 e 1915, textos que publicará numa revista norte-americana em 1917, sob a designação de *First Three Cantos*<sup>2</sup>, mas não demorará a rejeitar os poemas como um falso arranque que só assumirá um carácter definitivo (tanto quanto em Pound há criações definitivas) em 1925 com a publicação de *A Draft of Sixteen Cantos*. Entretanto, nesses dez anos, muito tinha já mudado no espírito do Poeta. A sua ida para Paris em 1921 deverá tê-lo tornado mais familiarizado com a obra de Apollinaire, com o movimento *dada* exportado da vizinha Suíça por Tristan Tzara que o vai difundir em Paris; com André Breton que inicia por esses anos a sua invenção do Surrealismo; e principalmente o seu encontro com *The Waste Land*, que Eliot lhe faculta em 1922, pedindo-lhe que reveja o manuscrito; ao qual irá acrescer o conhecimento de Joyce e do seu *Ulisses*, de Stravinsky e de Picasso.

Em 1914-15 o modelo que queria homenagear com a sua obra era Robert Browning e um seu poema juvenil, o então quase esquecido *Sordello*, aventuras e desventuras de um trovador do “trecento” envolvido nas lutas entre guelfos e gibelinos. Estranha intenção a de quem, poucos anos mais tarde, já irá procurar convencer Eliot a não inscrever na abertura de *The Waste Land* uma frase de Joseph Conrad por não considerar este romancista inglês com dignidade suficiente para epigrafar aquela obra. Todavia, se Browning deixa de ser a sua fonte inspiradora, no novo *Canto II* ainda todo o primeiro verso é seu: *Hang it all, Robert Browning, there can be but the one Sordello!* e a presença do trovador é constante ao longo de todo este trecho – embora em 1922 Ezra Pound já se sinta longe de Browning, já fale da “desgraçada Inglaterra”, da culturalmente desgraçada Inglaterra onde promete não voltar. E *A Draft of Sixteen Cantos* será, então, a sua

---

<sup>2</sup> São os também chamados *Ur Cantos*.

primeira afirmação fora do, agora, para si asfixiante mundo anglo-saxónico. Antecipemos, contudo, um pouco o futuro: Paris também não será por muito tempo o seu lugar de eleição. Mais quatro anos e instalar-se-á na Itália, em Rapallo, de onde voluntariamente não voltaria a sair.

Para tornar possível (ou mais facilitada) a leitura, em vez de uma longa “epopeia” com cerca de cento e vinte cantos, decidamo-nos a ler, de facto, vários conjuntos de poemas, cada conjunto com alguma ligação interna entre si, mas, mesmo assim, com apreciável carga de dispersão e impenetrabilidade. Veremos no fim se nos é possível encontrar, entre eles, algum laço que os una.

A primeira divisão, e a mais óbvia, seria a que o próprio Poeta lhe deu aquando da primeira publicação de cada grupo. *A Draft of Sixteen Cantos* é, então, a primeira publicação de um conjunto de poemas, em 1925, como se disse atrás, mas cuja edição preparara durante dois anos. Quando procede a esta publicação já compusera, nesse mesmo ano de 1925, mais seis cantos que, todavia, irão integrar o segundo conjunto, de onze poemas, a publicar em 1927 sob a designação *Cantos 17-27*. Em 1930 publica *A Draft of XXX Cantos*, dos quais somente os últimos três são originais. *Eleven New Cantos XXXI-XLI* serão publicados em 1934, mas já sem a cuidadosa restrição “A draft of” que precedera os títulos anteriores. A partir deste ano a cronologia das publicações assume um interesse secundário e será preferível designar os grupos pelos temas fundamentais que os ligam: *Leopoldine Cantos*, *The Chinese Cantos* e *The Adams Cantos*, até se atingirem os *Pisan Cantos*, compostos em 1945 na famosa gaiola de ferro onde esteve encerrado durante três semanas, no campo de prisioneiros norte-americano nas proximidades de Pisa, para depois ser transferido para um hospital militar e daí para os Estados Unidos.<sup>3</sup> Publicados em 1947, quando o Autor estava sob detenção no hospital psiquiátrico St. Elisabeth, em Washington, os *Cantos Pisanos* irão ser distinguidos, no meio de grande escândalo, com o Prémio Bollingen, destinado a premiar a melhor obra poética do ano. Ainda se seguirão mais três conjuntos – *Section Rock-Drill* em 1955, *Thrones* em 1959 e *Drafts and Fragments of Cantos CX-CXVII* em 1968.

Na pretensão do Autor, *Os Cantos* seriam “a Poem including History” e cada canto e cada conjunto é-o objectivamente, com enorme variedade de temas

---

<sup>3</sup> Ira Nadel (edit) – *The Cambridge Companion to Ezra Pound*.

dentro de cada grupo – e é também a sua torrencial riqueza temática que contribui para a profunda impenetrabilidade do, ou dos, poemas.

Logo o primeiro conjunto, *A Draft of Sixteen Cantos*, envolve a utilização de materiais míticos, lendários, visionários e outros realmente históricos: se Ulisses desce aos infernos, Dionísio é metamorfoseado no decurso de uma viagem indefinida a Scios, berço de Homero, e a Naxos onde se erigira o templo deste deus, enquanto Ovídio é chamado a terreiro para estabelecer um paralelismo com os trovadores medievais. Giovanni Borgia e Alessandro Medici (no século xv) são assassinados, enquanto Leonor, duquesa da Aquitânia, casa com Luís de França (século xii), segue o marido para a Cruzada, terá ficado entretanto nos braços de Saladino, divorcia-se de Luís, casa com Henrique Plantageneta e vai ser mãe de Ricardo Coração de Leão.

Segismundo Malatesta, senhor de Rimini, no século xv, é o tema central de alguns cantos (talvez o núcleo mais homogêneo dentro deste primeiro grupo) e aquele potentado aparece em oposição ao vazio da vida moderna: a construção do seu Templo e o seu significado é algo que Pound saúda fortemente e lembrará mais tarde, ao castigar o bombardeamento deste inestimável monumento pelos norte-americanos durante a II Guerra Mundial. Sem piedade, aparece a crítica aos modernos monopolistas, razão da desordem económica e política reinantes naquela Europa saída dos escombros da I Guerra Mundial – estado a que o Poeta contrapõe a clara e límpida ordem confuciana. O *Canto XVI* é, então, perante a vida que o circunda, o começo de uma fuga para os Campos Elísios, perante a vida e perante a guerra, onde morre um seu grande amigo, o escultor Gaudier Brezeska, onde Hulme é ferido e também Wyndham Lewis e Aldington Pound, norte-americano, não fora à guerra.

Nestes dezasseis poemas perpassam ainda, mais ou menos fugazmente, o Cid, Inês de Castro assassinada, Browning e o seu Sordello, Mantegna, Guido Cavalcanti, Lourenço de Medicis, Francisco Sforza e alguns mais, enquanto o *Canto IX* é largamente ocupado com a correspondência de e para Segismundo Malatesta, principalmente a referente à construção do Templo. E é indispensável referir ainda a extraordinária expressividade da sua visão do Inferno, nos *Cantos XIV e XV*, descrição que nos leva até Ensor e Munch, até Jerónimo Bosch.

No segundo grupo, *A Draft of Eleven Cantos*, Pound retoma, do grupo anterior, a denúncia da vida moderna que coloca em contraste com a da Renascença.

Idealmente regressa a Veneza, por onde entrara na Europa em 1908; assinala os objetivos do “*quattrocento*” em contraste com a falta de orientação e o vício de destruição da vida moderna. Niccolò d’Este, senhor de Ferrara entre os Séculos XIV e XV, é uma das figuras centrais deste conjunto, nomeadamente no *Canto XX*. Casado com uma jovem Malatesta, muito mais nova do que ele, ao descobrir que um seu filho e ela eram amantes, manda decapitar os dois, mas entra num estado de profunda insânia que irá permitir a Pound centrá-lo num complexo conjunto de jogos e situações paradigmáticas para enriquecimento do poema. Aqui a técnica usada por Pound de montar os seus poemas acronologicamente conduzem à sobreposição sistemática e simultânea de planos onde co-habitam Niccolò d’Este, Helena de Troia e Rolando, o herói de Carlos Magno. Mas é também nestes poemas, do XVIII até ao XXVII, e mesmo até ao XXX, como Pound rapidamente os agrupará, que se fazem algumas das mais sérias denúncias contra os comerciantes de armas, contra os aproveitadores e os fautores de guerras de que ninguém – só eles – beneficiam.

Pound tinha o objectivo afirmado de produzir “*a Poem including History*” e obviamente consegue-o, à sua maneira, ao longo de toda a obra, mas o que é igualmente óbvio é que os grandes momentos de poesia se encontram quando o Poeta como que se descuida do seu intento declarado e nos oferece trechos de enorme valor poético, sem História. Esses momentos vão acontecendo um pouco em todos *Os Cantos* e vão, assim, reforçando a convicção de se estar em presença de um magnífico poeta.

Quando, em 1930, Pound publica, então, *A Draft of XXX Cantos*, poderia parecer que o XXX constituiria o fim do tal longo poema prometido. É o mais curto de quantos o precedem – claro e sóbrio, sem os vislumbres dadaístas mais ou menos presentes em quantos foram criados após a sua chegada a Paris. Apenas em três temas se desdobra: um primeiro, com Artemisa, a deusa da caça e da vida selvagem, lamentando-se contra a Piedade, que lhe inutilizou as florestas, liquidou as ninfas, procura evitar a morte, não deixa voar as suas setas e apenas consente que permaneça o que vai apodrecendo; o segundo tema é Pedro (o nosso Pedro I) a coroar a sua rainha morta e obrigando os Senhores à homenagem, com ela “sentada ali, olhos mortos, cabelo morto sob a coroa”; e, após um pequeno intervalo, um terceiro tema constituído pela homenagem a Aldo Manúcio e o agradecimento a um Messire Francesco da Bologna que terá criado a letra cursiva



para o excelso impressor em 1503, muito possivelmente uma pura invenção de Pound. O poema termina anunciando a morte de Alexandre VI em Agosto desse mesmo ano – *Il Papa morì!*

*Eleven New Cantos – XXXI-XLI* vão seguir-se em publicação com uma rapidez inesperada em Pound, apenas quatro anos. Desta “década” de onze, os primeiros cinco são os chamados Jefferson Cantos; o sexto poderá parecer um separador para o Poeta poder seguir um tema novo (é a sua tradução de *Donna mi priegha*, de Cavalcanti, que Pound procurava conseguir desde há longos anos) e os restantes cinco tomam ou retomam o tema da corrupção e do decaimento das instituições, agora também na América.

O Poeta deixou-nos no *Canto* terminal do núcleo anterior com a morte de Alexandre VI em 1503 e o novo poema atira-nos de chofre para 1787, para uma comunicação de Jefferson ao General Washington sobre a necessidade de abertura de um canal para irrigação de certos terrenos e melhorar assim as condições da agricultura. Tudo o que virá a seguir são pedaços dispersos da história dos Estados Unidos, misturados anarquicamente com cenas e apreciações por grandes figuras americanas (nomeadamente os próprios presidentes, enquanto ainda o não eram) sobre a política e as poderosas figuras europeias, ridicularizadas tanto quanto era possível: “Luís dezasseis era um idiota”, “o Rei de Nápoles era um idiota”, tanto como o Rei de Espanha que era também um idiota – “despachavam semanalmente dois correios para dizer um ao outro o que tinham caçado”; a “Rainha portuguesa, uma Bragança, e daí por natureza, uma idiota.” E assim por diante, escrevia John Adams a Jefferson. Todavia, nem só de críticas desenvolvias, como as citadas, se ocupava a correspondência europeia de Adams para o então Presidente. Também estudava a arquitectura europeia e dava conta das suas observações; também procurava encontrar qualidades de cereais que se dessem no solo e no clima norte-americano, e não lhe era alheio o problema de civilizar os índios nem o de encontrar formas de eliminar a escravatura. Contudo, nas costas destes e de outros grandes homens da América, Pound vê, sub-reptícios, começarem os corruptos e os corruptores a ensaiar as suas manobras...

O *Canto* XXXVI será, então, a pausa necessária para o arranque de um novo fôlego. É quase totalmente preenchido pela sua versão de *Donna mi prega*, a canção de Guido Cavalcanti, velha de sete séculos, que fascinara o Poeta durante mais de vinte e cinco anos e fora este progressivamente procurando achar-lhe a

tradução mais correcta. Mesmo assim, alguns autores lembram que Pound nunca afirmou ter encontrado a forma mais perfeita, principalmente para oferecer ao seu leitor aquele “processo psíquico (usado pelo trovador) através do qual o Amor se imprime fixamente na memória”<sup>4</sup>, ou seja, como deveria estar cristalizado na mente de um trovador do Séc. XIII. Não obstante, o poema em inglês é de uma enorme beleza lírica, como raramente se encontra em toda a obra.

Os cinco *Cantos* seguintes, para encerrar este grupo, retomam a América por entre os grandes negócios financeiros e as manobras políticas determinadas pelos interesses privados que se vão assenhoreando de todo o campo, nomeadamente os dos negociantes de armas e os dos promotores de inúteis guerras. Esta secção termina com Mussolini a conceder ao Poeta a audiência que ele tanto desejara (e obtém em 1933) e a referir-se à colectânea dos *Cantos* que este lhe oferecera com a expressão “*Ma questo è divertente*” o que, para Pound, significou um genial entendimento da sua obra...

A última linha desta série é *Ad ínterim* 1933. “*Ad ínterim*” porque o grupo que se segue é num registo assaz diferente: a grande homenagem ao seu admirado Monte dei Paschi, o banco de Siena criado pela Senhoria, que ele já anteriormente apresentara, opondo-o ao que chamava a exploração financeira do Banco de Inglaterra, oferecendo-o como símbolo de um apoio estável a toda a actividade humana.

Do banco se passa ao campo mais vasto da administração da Toscana, que elogia, para atingirmos, no *Canto XLV*, a violenta diatribe contra a Usura. Este poema, juntamente com mais uma meia dúzia de outros, ao longo dos quase cento e vinte que compõem a obra, são a justificação mais clara da genialidade e da versatilidade de Ezra Pound.

O seu horror à Usura, que lhe virá, talvez, dos dias infantis em Filadélfia, quando se extasiava com as montanhas de ouro e prata às quais o pai colocava a marca do Estado, símbolo de propriedade; das juvenis conversas na sede da New Age ou depois com o major Cliford Douglas; ou, finalmente, com as teorias de Sílvio Gesell, tudo o que aprendera, o que vivera e lhe comunicara o mundo em que agora a sua mente girava – é quanto magistralmente, e num poema de profunda beleza e grande contenção, ele vai exprimir neste *Canto XCV* e, de certo

---

<sup>4</sup> *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, edited by Ira B. Nadel, 1999, pag. 86.

modo, nos que imediatamente se lhe sucedem. É um poema relativamente pequeno, comparado com os restantes, mas em que cada palavra, cada ideia, estão a ocupar um lugar único e necessário na economia de meios não muito habitual no conjunto dos *Cantos*. Dir-se-ia que Pound foi buscar às suas reminiscências dos Anos Dez, à sua experiência do Imagismo, a expressão contida em que se resolve o poema.

São dez objurgatórias contra a Usura e manifestando os seus males; são dez afirmações da beleza que a Usura não sujou; são mais onze versos a definir Usura e um fecho inesperado, como convinha a Pound: “Trouxeram meretrizes para Eleusis/ Cadáveres dispostos no banquete/ às ordens da usura.” A introdução aqui deste culto agrário, obviamente deformado, que naquele templo se realizava, permite-lhe avançar com a presença de Demeter, deusa da prosperidade, como fecho de um poema onde riqueza e usura andaram de mãos dadas – e manifesta-nos claramente a infinda capacidade do Poeta para nos deixar surpresos. Conheceria Pound as condenações proferidas contra a usura no Concílio de Elvira (cerca de 300 A.D.) ou no Ecuménico de Niceia (em 325)?

Os poemas que se seguem até ao fim desta quinta década, por um lado continuam a expressar a sua luta contra a Usura mas, por outro, são como que o prólogo da longa secção que se segue (LII-LXXI) onde predominam os chamados Cantos Chineses, bem como os que dedica à obra do Presidente John Adams – este, com Jefferson, os seus mais admirados presidentes dos Estados Unidos.

O *Canto LII*, com que se inicia esta secção, é, provavelmente, em conjunto com a sua tradução de Cavalcanti no *Canto XXXVI*, o mais belo poema da totalidade da obra. É o verdadeiro prólogo dos nove *Cantos* chineses que vão seguir-se. Com mestria inexcelável, Pound vai usar um largo fragmento do *Livro dos Ritos (Li Ki)*, um dos Cinco Livros Clássicos Chineses, para nos levar a acompanhá-lo numa doce viagem no tempo, desde o começo do Verão até aos primeiros dias da Primavera e a evidenciar o parentesco do Homem com as forças vitais do Universo, mais a exigida reverência “aos tempos e às estações”, recordando Hesíodo.

Os restantes nove *Cantos* são a crónica, em forma poética, da história da China, mas com inesperada obediência à cronologia, seguindo de perto uma importante obra chinesa que fora traduzida no Século XVIII pelo missionário francês Pe. Moyriac de Mailla (*Histoire Générale de la Chine, ou Annales de cet Empire*). São a crónica das Dinastias Chinesas, desde os seus começos lendários no terceiro

milénio a.C. até à subida ao trono do Imperador Kien Long, em 1756, o ano no qual, nos Estados Unidos, nasce John Adams, o futuro Presidente.

Nestes nove *Cantos*, em que acompanha quase cinco mil anos de história chinesa, Pound ainda consegue espaço para dedicar um *Canto*, o 60.º aos Jesuítas e aos seus trabalhos no Império, enunciando uma por uma as inovações que aqueles para ali levaram, nomeadamente a reforma do Calendário, o sistema astronómico de Copérnico, a introdução do quinino como elemento medicinal, ou o aprofundamento dos estudos da matemática e da música; e, mais inesperado, a entrega periódica de resumos das comunicações científicas apresentadas em Paris às academias de Ciências. Como seria natural, estes *Cantos* estão generosamente salpicados de ideogramas chineses, mas Pound, numa espécie de Índice com que os antecedeu – e abrange estes e a dezena que se lhe segue, dedicados à vida e feitos de John Adams – teve o cuidado de esclarecer que certas “palavras estrangeiras e ideogramas (...) reforçam o texto, mas raramente ou nunca acrescentam coisa alguma ao que já foi dito em inglês”.

E a ligação, na mesma série, destes poemas chineses com os dez que se seguem, dedicados a Adams, é feita da forma mais subtil e quase imperceptível. Um pouco antes do fim do *Canto LXI*, envolta em mais uma descrição da entronização de mais um imperador, Pound escreve “*assim o seu filho Kien Long veio para o trono/ no 36.º daquele século -/e também a subida dos Adamses...*” Nem mais uma palavra para introduzir o *Canto LXII*, já totalmente dedicado à família Adams.

Consumada em dez *Cantos* a sua homenagem a John Adams e às virtudes norte-americanas, à origem heróica do País, o que se segue, por terrível ironia do destino, são os chamados *Cantos Pisanos*, os onze poemas compostos na gaiola de ferro (e posteriormente no hospital de campanha) onde foi encerrado pelas autoridades militares norte-americanas após a sua prisão em Rapallo.

A detenção de Pound processou-se em dois tempos. Logo que soube da prisão e morte de Mussolini, desceu o morro de Sant’Ambroglio onde se situava a sua casa e veio até Rapallo para se entregar às autoridades americanas. Encontrou um grupo de oficiais num café que não lhe ligaram a menor importância. Regressou a casa e no dia seguinte, ausentes Dorothy e Olga, dois *partigiani* irromperam na sua sala (eventualmente supondo que houvesse algum prémio a receber para quem o capturasse), algemaram-no e Pound só teve tempo de meter no bolso um

livro de Confúcio, em cuja tradução estava a trabalhar, e um dicionário de chinês. Entregou as chaves do apartamento a uma vizinha e, levando as mãos algemadas ao pescoço, simulou com elas o acto de enforcamento. A partir daí começou o seu calvário.

As autoridades americanas a quem o entregam tomam conta dele, informam Washington, recebem como instruções que se trata de um prisioneiro de alta perigosidade a exigir cuidados especiais, quer quanto a possibilidades de fuga, quer de suicídio, e Ezra Pound é então colocado na famosa gaiola de ferro, onde iria suportar o Sol violento e o frio nocturno, a gaiola destinada em princípio a soldados americanos condenados à morte ou esperando pesada sentença. Pound, assim que o autorizam, escreve alucinadamente, sem parar, mas sem qualquer apoio bibliográfico para além do já citado volume de Confúcio. É à sua enorme cultura, é às reminiscências do seu passado cultural que o Poeta tem de recorrer e, para mais, em condições extremamente deploráveis. Só ao fim de três semanas, em consequência de ter atingido um estado físico preocupante, o médico do campo determina a sua mudança para o hospital de campanha.

Os onze *Cantos* são, assim, produto de quanto sabia e da sua vontade de não deixar que o infortúnio o vencesse. Em relação a toda a sua obra anterior “só na aparência, de facto, os temas e as formas parecem imutáveis – como escreveu Alfredo Rizzardi<sup>5</sup>, um estudioso italiano deste conjunto – mas ao fim do primeiro verso logo se nota uma profunda mudança de perspectiva, a radical alteração do centro de gravidade sobre o qual eram construídos os *Cantos* anteriores. (...) Se esse centro de gravidade se fundava numa concepção artificial e abstracta do homem e da história, com base na Usura, nos *Cantos Pisanos* o centro de gravidade é colocado inteiramente no terreno mais firme e fértil da própria existência do Poeta, que conheceu a trágica experiência da guerra, o desabar da esperança e dos ideais, a ruína de um mundo em que ele crera e agora identifica o drama da Europa com o seu próprio drama físico e mental”.

A leitura destes *Cantos* leva-nos, mais do que qualquer dos anteriores, à ideia de “escrita automática”, não no sentido que lhe dera Breton ao explicitar o conceito, mas porque, mais do que nunca, são arbitrários, desconexos, acronológicos, os temas e as imagens que se sucedem. Na falta da enormidade de obras de

---

<sup>5</sup> Ezra Pound, *Canti Pisani*, 1953; introdução, tradução e notas de Alfredo Rizzardi.

referência que sempre o acompanhara, Pound recorre agora unicamente à sua memória, e é dela que vai retirando, um a um, os temas, os versos que vão criando cada *Canto*. Por eles passam a queda da Itália e o fim da sua esperança numa sociedade melhor, perpassam as lembranças de Joyce, de Ford Max Ford e de outros amigos e companheiros a acompanhá-lo na composição de uma dolorosa elegia pela Europa, à qual acrescenta os ideais de Confúcio e a mítica visão que deles tem; e também o próprio conflito entre as possibilidades paradisíacas da natureza e a noite negra da sua alma, o seu corpo prisioneiro, enfrentando talvez a pena de morte. E esse eventual encontro com a Verdade suscita-lhe versos como estes, impensáveis na sua obra anterior:

*What thou lovest well remains,  
the rest is dross  
What thou lov'st well shall not be reft from thee  
What thou lov'st well is thy true heritage  
...  
The ant's a centaur in his dragon world.  
Pull down thy vanity, it is not man  
Made courage, or made order, or made grace,  
Pull down thy vanity, I say, pull down*

A imagem da formiga foi Pound buscá-la à Bíblia, a Provérbios 6:6-8, e a repulsa pela vaidade vem directamente de Eclesiastes 2:11. São muitas mais as referências bíblicas nestes *Cantos Pisanos* e nos que se lhe seguem. Note-se que o Poeta, quando começa a compô-los, não dispunha de nenhum exemplar da Bíblia ao seu alcance.

Com estes onze poemas, publicados em 1948 e premiados, provocando o escândalo que se sabe, poderia Ezra Pound ter dado por terminada a sua obra, a epopeia que prometera a sua mãe antes de partir para a Europa, o “poema com História” que se impusera e garantira ao pai. Não o fez. Ainda se vão seguir mais dois grupos – *Rock Drill Cantos* e *Thrones*, para encerrar a obra com uma secção intitulada *Drafts and Fragments*.

*Rock Drill* fora o título de uma famosa escultura de Jacob Epstein, de 1913, que constituiu na época um dos ícones da escultura inglesa mais avançada,

juntamente com as obras do malogrado Gaudier Brezeska, morto em combate na I Guerra Mundial, e era também o título de um ensaio que lhe dedicara Wyndham Lewis em 1951. *Thrones* retirou-o o Poeta directamente de Dante.

A secção *Rock Drill* (traduzindo, “Perfuradora de Rocha”) é constituída pelos *Cantos LXXXV a XCV*, todos compostos durante a sua detenção no St. Elisabeth Hospital. Pound, não abandonando o seu tema preferido da usura, já não é aí, porém, que coloca o acento tónico. A companhia das obras de Confúcio e, pouco depois, o acesso que lhe foi permitido a outra bibliografia que Dorothy lhe ia trazendo, acentuam uma viragem que já assinaláramos no fim dos *Cantos Pisanos*. A celebração das virtudes cívicas e da coragem, a visão do paraíso possível e também de um universo natural através de uma visão animista são os temas mais em evidência nestes *Cantos* de ainda mais difícil leitura, graças ao uso extremamente frequente de ideogramas chineses, sem que a “leitura”, ou “tradução”, oferecida por Pound, satisfaçam minimamente as necessidades do leitor. E também um clima envolvente recordando o simbolismo místico dos alquimistas como lhe fora transmitido pela obra de George R. S. Mead, autor que dedicara toda a sua vida a este género de estudos, os quais Pound claramente desqualificava, mas cujo conhecimento lhe serviu para a criação de alguma ambiência. E esta secção dos *Cantos* termina, nos últimos dez versos, com um regresso a Ulisses e ao seu naufrágio provocado por Poseidon, do qual é salvo miraculosamente por Leucócia, filha de Cadmo, que o faz aportar às terras dos Féscios onde os homens irão escutar a narração das suas aventuras. Os *Cantos XCVI-CIX* irão constituir a secção seguinte – a dos *Thrones*.

Tronos, na *Divina Comédia*, é uma das hierarquias angélicas do Empíreo, e alguma suspeita será talvez legítimo levantar em relação ao estado de espírito do poeta que tenha usado este termo (e talvez esta significação) para praticamente concluir a sua obra máxima. Suspeita, aliás, que se vem adensando desde os versos finais dos *Cantos Pisanos*, atrás transcritos. Ele próprio assume a relação com Dante quando, poucos meses após a publicação do volume, explicava numa importante entrevista ao poeta norte-americano Donald Hall: “Os Tronos, no Paraíso de Dante, destinam-se aos espíritos daqueles que foram responsáveis por um bom governo. Os *Tronos*, nos *Cantos*, são uma tentativa para afastar o egoísmo e estabelecer alguma definição de uma ordem possível ou, de qualquer forma, concebível na Terra. (...) Os *Tronos* dizem respeito ao



estado de espírito de pessoas responsáveis por qualquer coisa mais do que a sua conduta pessoal.”<sup>6</sup>

O mais importante neste momento, parece-me, é que os Tronos em Dante constituem o terceiro círculo do primeiro terno angélico, só anteceditos pelos dois, de Querubins e Serafins (*Quegli altri amor che d' intorno gli vonno / si chiaman Troni del divino aspetto / per che il primo ternaro terminonno.*). Ora, este primeiro terno angélico é o que se encontra mais próximo do *Punto fisso* que é a própria essência de Deus, como o é também o *Still point (of the turning world)* de T.S. Eliot. É, pois, de muito perto dessa divina essência que Pound vai dar por finda a sua tremenda obra, epopeia ou seja o que for: aquela que lhe consumiu cinquenta anos da sua vida e, encerrada, ele a declarará falhada!

Os *Cantos* que constituem esta secção dedica-os o Poeta a um exame maior da História e à celebração da virtude da inteligência; a perscrutar o sentido íntimo da palavra, das palavras; uma vez ainda a antiga Europa cristã e o Sec. XIX; ainda uma vez o elogio da vida em Constantinopla, Bizâncio, e, por fim, uma celebração da luz e da noite. Luz de onde? Noite de quem?

O longo poema deveria terminar aqui, no Canto CIX. O que vem depois – *Drafts and Fragments* – são exactamente o que a designação indica. Todavia, não podem ser descartados sem análise. O *Canto* que conclui os *Tronos* não pode ser e não é o final da obra. Os “rascunhos” e os “fragmentos” incluem material que o próprio Pound aceitou como válido, pelo menos até ao canto que teria o número CXVI. Neles, um último regresso a Veneza e uma última reflexão sobre a situação presente do Poeta são companheiros da sua formal verificação de que o seu longo poema, a obra à qual dedicou, livre ou prisioneiro, meio século da sua vida, constitui, afinal, a seus olhos, um acto falhado. Num dos últimos fragmentos, apesar de tudo, ainda procura fazer uma celebração da vida, mau grado a sua fragmentação. E por indicação expressa de Olga Rudge, que terá assim cumprido uma determinação impositiva de Ezra Pound, o poema, na primeira edição posterior à sua morte, não termina com nenhuma das seis hipóteses que pareciam supostamente preparadas, uma ou outra delas, para o finalizar, – mas simplesmente, numa indefinição final, apenas com um verso exigido pelo Poeta, não

---

<sup>6</sup> Entrevista de Donald Hall, publicada na *Paris Review* n.º 28, 1962. Conf. *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, pág. 122.



para ser o conclusivo, mas para ser o último: *To be men not destroyers*. Ser homens não destruidores, a fechar as “Notas para os Cantos CXVII e seguintes”.

É este o fim. É esta a foz. Procuraremos agora caminhar para montante e atingir, se possível, a nascente deste tumultuoso rio.

O grande desígnio do Poeta, como prometido a sua mãe antes de partir para a Europa, seria uma epopeia na qual se mostrasse a possibilidade de uma linha contínua onde imperasse uma real pureza de vida, onde não fosse possível a existência suja do Banco de Inglaterra, o qual terá descoberto (segundo ele), em 1694, como criar dinheiro a partir de nada e emprestá-lo de seguida, cobrando usurários juros, sem se rever no exemplo, setenta anos anterior, do Monte dei Paschi, o banco de Siena fundado pela Senhoria e que ia buscar os seus fundos à arrecadação dos frutos das pastagens e do gado que nelas se apascentava, e os emprestava aos necessitados quase sem juros. É no tremendo Canto XLV, contra a Usura, que Pound descarrega toda a sua violência contra o mundo económico, financeiro e político que o rodeava.

A sua aversão pelo mundo contemporâneo só encontra réplica no seu apego profundo aos séculos XIV e XV europeus. O percurso que Pound percorre é interessante. Esgotados aqueles períodos que o poeta admira, morto Segismundo Malatesta, mortos os trovadores e outros companheiros de eleição, Pound volta-se para a China, fonte de cultura, da harmónica paz confuciana que ele irá acompanhar até 1735, quando o imperador manchu Kien Long sobe ao trono e John Adams nasce nos Estados Unidos. Então os modelos irão ser Jefferson e Adams, os fundadores de uns Estados Unidos que, lamentavelmente segundo Pound, não irão permanecer no território espiritual que aqueles dois presidentes haviam indicado.

Por força das suas verificações, a obra de Pound torna-se fortemente destrutiva. Efectivamente, pode afirmar-se que em tudo quanto toca apodrece, define e morre. A própria obscuridade (quando não impenetrabilidade) dos poemas é, por vezes, consequência da raiva com que vai tecendo e desfazendo a teia interminável que o seu génio poético não para de inventar. Contudo, uma das fontes primordiais da dificuldade desta obra gigantesca deriva da natural preocupação, originada nas próprias afirmações do Autor, de a ver e ler como uma peça homogénea, a tal epopeia que ela terá sido para Pound, mas que o próprio, no fim da sua impressionante carreira, reconhecia como fracassada. Hugh Kenner, no seu

precioso estudo *The Pound Era*, classifica (se assim se pode dizer) cada um dos grupos (e volumes em que a obra foi inicialmente dividida pelo Autor) da seguinte forma: “Os primeiros 16, diríamos, perspectiva – todas as coisas simultaneamente na mente; o grupo seguinte, viagens; 31-41, cartas e documentos; 42-51, dinheiro e fertilidade; 52-71, história e biografia; a sequência pisana, memória; 85-95, crescimento vegetal; e finalmente, *Thrones*, 96-109, filologia. Não há nada em qualquer outro local do poema que corresponda à preocupação de Pound aqui manifestada por termos individuais, precisões, distinções, correlações.<sup>7</sup> Embora esta classificação de Kenner seja muito específica e destinada a encaixar no todo do seu estudo, é visível que também este autor não conseguiu discernir a desejada unidade da obra.

Pound escrevera um dia que “durante quarenta anos ensinei-me a mim próprio a escrever uma epopeia que começasse na Selva Escura, atravessasse o Purgatório do erro humano e terminasse na luz *fra i maestri de color que sanno*”. Seria esse o desejo do Poeta, mas não é claro que o tenha atingido. São muitas as descidas aos mundos subterrâneos onde Hades domina, não menos as passagens por certos purgatórios e as ascensões a campos elísios ou a outros não menos luminosos, mas as ligações entre esses vários percursos – do negro à luz – são ambíguas quando não inexistentes.

*Drafts and Fragments*, após a publicação de várias versões pirateadas, é editado, na sua versão autêntica em 1969. Entretanto a vida familiar de Pound sofrera novos abalos, com um último arremedo de paixão de Ezra pela jovem secretária que trouxera dos Estados Unidos e com quem ameaçava casar, o que obrigou Dorothy, Olga e Mary a forçá-la a regressar à América, a fim de evitar um último escândalo na família. O Poeta vivia agora no Castelo de Brunnenburg, residência da sua filha e do marido, o Príncipe Boris de Rachewiltz, mas o vento dos Alpes e a excessiva altitude não eram benéficos para a sua saúde e não lhe permitiam fixar-se aí permanentemente. É de novo em Rapallo que irá encontrar o melhor refúgio.

O silêncio, contudo, ia tomando conta do Poeta, como se já não tivesse mais nada para dizer, terminada que estava *The tale of the Tribe*, a expressão que usava frequentemente para designar *Os Cantos* e que fora recuperar a Rudyard Kipling.

---

<sup>7</sup> Hugh Kenner, *The Pound Era*, University of California Press, 1971.

Quebra esse silêncio em Roma, em 1960, para conceder a Donald Hall a longa entrevista que será publicada em 1962. Volta a quebrá-lo em 1967, para conversar com outro poeta norte-americano, Allen Ginsberg, com quem se encontra em Veneza. As raras vezes em que quebra esse silêncio que, segundo o próprio “tomara conta dele”, é para se ir despojando, um a um, dos seus mitos, dos seus monstros.

A. Ginsberg declarou, com firmeza, que quanto escrevera mais não era do que “uma completa estupidez e ignorância” e que “o seu pior erro” fora permitir que o “estúpido preconceito suburbano do anti-semitismo aniquilasse toda a sua obra”, para concluir: “eu podia ter sido capaz de fazer melhor!”.

Algumas semanas antes do seu 87.º aniversário, em 1972, num café de Veneza e para um pequeno grupo de amigos que aí se juntavam, leu, como já vinha por vezes fazendo, vários trechos de *Os Cantos* – e leu também como que a nota final que lhes faltava, mas nunca neles foi incluída:

*re USURY*

*I was out of focus, taking a symptom for a  
Cause.*

*The cause is AVARICE.*

E Avareza é um dos sete pecados capitais das religiões cristãs. Antes, ao publicar em 1969 os *Drafts and Fragments*, aceitara como *Canto CXX* – o final dos finais – este pequeno poema.

*I have tried to write Paradise*

*Do not move*

*Let the wind speak  
that is paradise.*

*Let the Gods forgive what I  
have made*

*Let those I love try to forgive  
what I have made.*

Era, talvez, o fim do longo caminho que temos visto Pound percorrer lentamente, muito lentamente, desde certos indícios dos *Cantos Pisanos*. De novo, nos *Drafts and Fragments*, encontrámo-nos, no *Canto CXV*, com outros dois inesperados versos:

*When one's friends hate each other  
how can there be peace in the world?*

E quando o silêncio tomara já totalmente conta da sua voz e da sua alma, numa noite em Rimini, no fim de um concerto, quando a assistência se apercebeu da sua presença e o aplaudiu, pediram-lhe que falasse. Ezra Pound levantou-se, magríssimo mas erecto, e disse simplesmente: “*Tempus loquendi; tempus tacendi*”, de novo, e por último, uma citação do *Eclesiastes* (3:7).

Morreu na noite do seu 87.º aniversário, a 1 de Novembro de 1972. O seu túmulo está na pequena ilha de S. Miguel, frente a Veneza, próximo dos de Sraivinsky e de Diaghilev.

Falhada a seus olhos, ou não falhada, *The Tale of the Tribe* é irrepetível. Sem mestres e sem discípulos, Ezra Pound e *Os Cantos* marcarão, para sempre, a literatura mundial, do Século XX.

(COMUNICAÇÃO APRESENTADA À CLASSE DE LETRAS  
NA SESSÃO DE 24 DE FEVEREIRO DE 2011)

## BIBLIOGRAFIA

- ACKROYD, Peter – *Ezra Pound*, Thames & Hudson, 1987, Londres.  
AGENDA, Vol.2, n.º 4, Junho de 1961, edited by William Cockson, Oxford.  
BA DUPLESSIS, Rachel – H.D. *The Career of that Struggle*. Indiana University Press, 1986.  
BAUMANN, Walter (edited) – *Roses from the Steel Dust*, The National Poetry Foundation, 2000, Maine, EUA.  
BROWNING, Robert – *Sordello (etc)* reprint, s/d, University of Michigan, EUA.  
BUSH, Ronald – *The Genesis of Pound Cantos*, Princeton University Press, 1989, EUA.  
CONOVER, Anne – *Olga Rudge and Ezra Pound*, Yale University Press, 2001, EUA.  
COOKSON, William – *A Guide to the Cantos of Ezra Pound*, Anvil Press Poetry, 2001.

- CRUNDEN, Robert M. – *American Salons*, Oxford University Press, N.Y. & Oxford, 1993.
- DANTE ALIGHIERI – *La Divina Commedia – Paradiso*, Biblioteca Universale Rizzoli, 1949 Milano.
- DASENBROCK, Reed Way – *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis*, John Hopkins University Press, 1985, Baltimore.
- DOOB, Leonard – *Ezra Pound Speaking*, Greenwood Press, 1978 Londres.
- EDWARDS, John H. and VASE, William W. – *Annotated Index to the Cantos of Ezra Pound*, University of California Press, 1974, Londres.
- KENNER, Hugh – *The Pound Era*, University of California Press, 1977, Londres.
- LEWIS, Perides – *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge University Press, 2007, Cambridge.
- MOODY, A. David – *Ezra Pound Poet*, vol I, Oxford University Press, 2007, Oxford.
- NADEL, Ira B. – *Ezra Pound, A Literary Life*. Palgrave Macmillan, EUA, 2004.
- \_\_\_\_\_(edited) *The Cambridge Companion to Ezra Pound*, Cambridge University Press, 2001, EUA.
- POUND, Ezra – *ABC of Reading*, Faber & Faber 1961, Londres.
- \_\_\_\_ *Canti Pisani* (Introduzione, Traduzione e Note di Alfredo Rizzardi).Hugo Granda Editore, 1978, Parma.
- \_\_\_\_ *The Cantos*, New Directions Books, 1996, Nova Iorque, EUA.
- \_\_\_\_ *Les Cantos*, Flammarion, 2002, Paris.
- \_\_\_\_ *Os Cantos* (Tradução e Introdução de José Lino Grünwald), Assírio & Alvim, 2005, Lisboa.
- \_\_\_\_ *Opera Scelte* (Introduzione de Aldo Tegliuferri). Arnoldo Mondadori, 1970, Verona.
- REDMAN, Tim – *Ezra Pound and the Italian Fascism*, Cambridge University Press, 1991 Cambridge, Inglaterra.
- SURETTE, Leon – *The Birth of Modernism*, McGill Queens University Press, 1994, Canada.
- TERRELL, Carroll F. – *A Companion to the Cantos of Ezra Pound*, University of California Press, 1993, EUA.
- TYTEEL, John – *Ezra Pound, the Solitary Vulcano*, Anchor Press, 1988, N.Y, EUA.
- WAGNER, Geoffrey – *Windham Lewis*, Routedledge & Kegan Paul, 1957, Londres.
- WRIGLEY, Chris – *A Companion to Early Twentieth-Century England*. Blackwell Pulishing, 2003, EUA.
- YALE LITERARY MAGAZINE. Vol. 126, n.º 5, December 1958, Yale, EUA.