

A poesia em recantos da prosa: ecos de Pound em Almeida Faria

Lino Machado
UFES

RESUMO: Exame da retomada intertextual de *The Cantos*, de Ezra Pound, na prosa romanesca de *Lusitânia*, do escritor português Almeida Faria. Consideração da grande importância de *The Cantos*, no processo em causa.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; dialogismo; tradução.

1. Observações iniciais

O entendimento, pelo leitor, das páginas a seguir requer que se reconstitua, ainda que em poucas linhas, o contexto bem mais amplo do qual elas foram extraídas: as mesmas fazem parte de uma pesquisa coordenada por Lino Machado, no âmbito da UFES, entre março de 98 e fevereiro de 99. Em tal pesquisa, analisou-se a *Trilogia lusitana* (formada pelos romances *A paixão*, *Cortes* e *Lusitânia*), do escritor português Almeida Faria. Este, posteriormente, acrescentou ao conjunto referido uma quarta obra (*Cavaleiro andante*), que, na prática, o transformou numa *Tetralogia* (daí a pesquisa em causa intitular-se “3 + 1: a autodesconstrução da *Trilogia lusitana*, de Almeida Faria”). Em *Lusitânia*, topou-se com a presença intertextual de Luís de Camões (que tem versos seus parodiados ali) e com a de Ezra Pound (que não é alvo de paródia): ao segundo é que são dedicadas as considerações iniciais do texto presente.

Num segundo momento do nosso trabalho, buscaremos explicar os possíveis e complexos motivos que moveram o romancista português a dar tratamentos tão diversos a um poeta e a outro.

2. Ecos dos *Cantos* de Ezra Pound em Almeida Faria

“If Ezra Pound had not existed, it would be hard to invent him”, afirmou, com graça e precisão, Humphrey Carpenter, na primeiríssima linha da sua biografia de Pound (CARPENTER, 1988, “Preface”).

Pois são do incrível poeta norte-americano inúmeras passagens que foram

incorporadas a *Lusitânia*, sem aspas e sem indicação de autoria, como também nada nos é dito a respeito da origem dos versos camonianos (nem mesmo que se trata de versos) embutidos na prosa do romance. Com a diferença de que os trechos de Camões que Almeida Faria “reescreveu” são bastante conhecidos dos leitores portugueses, ao passo que os de Pound não fazem parte, necessariamente, da sua memória cultural, muito embora eles se encontrem acessíveis a quem quiser lê-los, em Portugal, desde o fim dos anos sessenta.

Em 1960, no Brasil, Simeão Leal assumira a direção do Serviço de Documentação do MEC e decidira editar, por tal órgão, alguns dos *Cantos* que, já em 1951, os poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos e ainda Décio Pignatari haviam traduzido. Dezesete dos *Cantos* (a maioria deles vertida integralmente) formaram o volume denominado *Cantares*, título que, aliás, seguia indicação do próprio Pound, dada aos seus tradutores por carta: “if not too late can you use the title *cantares* [...] cantares de gesta being nearer the real nature of the poem than ‘cantos’” (POUND, 1960, p. 5).

Em 68, os dezessete *Cantares* seriam transformados na *Antologia poética de Ezra Pound*, que, além deles, incorporaria as traduções da obra poundiana realizadas por José Lino Grünwald e Mário Faustino (POUND, 1968). Essa edição foi a publicada em Portugal (e tudo indica que a tenha conhecido o Almeida Faria tão interessado na exploração da função poética nas páginas dos seus romances). Mas vejamos como se deu a “entrada” dos versos do escritor norte-americano na obra do nosso romancista português.

O primeiro capítulo de *Lusitânia*, de nítidas conotações cômico-marítimas, traz já a poesia de Ezra Pound incrustada no início do seu segundo parágrafo: “Descemos então para o barco de Cacilhas, contra as ondas a quilha em direção ao mar” (FARIA, 1982, p. 261). Palavras que ecoam a abertura de *The cantos*:

And then went down to the ship,
Set keel to breakers, forth on the godly sea [...]
(POUND, 1981, Can. I, p. 3)

Abertura que, por sua vez, é uma paráfrase da versão latina, publicada em 1538, que Andreas Divus Justinopolitanus fez da *Odisséia*, de Homero (no caso, trata-se do começo do Canto XI da epopéia homérica). Com o envolvimento de Almeida Faria no processo, tem-se a tradução (A. F.) de uma tradução (E. P.) de outra tradução (A. D. J.). Para quem gosta de aventuras intertextuais, eis um encadeamento, um revezar ou um transferir de materiais, nada desprezível.

No segundo capítulo de *Lusitânia* aparece outra referência a viagens marítimas: “onda contra a popa, esteiras de espuma correndo desde a proa” (FARIA, 1982, p. 269). Trecho muito semelhante à versão, efetivada pelos irmãos

Campos e Décio Pignatari, do segundo Canto, cujo original em inglês tem os seguintes versos:

Sea-break from stern fowards,
wake running off from the bow
(POUND, 1981, Can. II, p. 8)

O terceiro capítulo do romance contém: “sentei-me nos degraus da Dogana, as gôndolas custam demais” (FARIA, 1982, p. 271). Palavras localizadas praticamente no início de uma carta que, de Veneza, João Carlos escreve à irmã. Na verdade, elas traduzem o começo, também veneziano, do terceiro dos *Cantos*.

I sat on the Dogana's steps
For the gondolas cost too much [...]
(POUND, 1981, Can. III, p. 11)

Num salto ao sexto capítulo de *Lusitânia*, acha-se, além de uma referência explícita ao “mestre Pound”, o seguinte: “Sem odor de singradura, nem grito de ave, nem qualquer rumor de vaga, mar noturno mexendo cascalhos, veio um barco” (FARIA, 1982, cap. 6, p. 280 e 281, respectivamente). Fragmento que repete, de modo praticamente literal, trechos da tradução que José Lino Grünewald fez do Canto XVII de Pound (cf. POUND, 1986, p. 100). Almeida Faria combinou dois grupos de versos da tradução de J. L. Grünewald. No original o primeiro grupo é:

Without odour of ship-work,
Nor bird cry, nor any noise of wave moving
(POUND, 1981, Can. XVII, p. 76)

Eis o segundo:

Night sea churning shingle,
[...]
A boat came
(POUND, 1981, Can. XVII, p. 77)

O sexto capítulo do romance é o único em que, na nossa pesquisa, notamos quebra da igualdade de numeração de capítulo e de numeração de Canto utilizado.

Continuemos. Sétimo capítulo de *Lusitânia*: “cego morcego, as vozes dos

velhos, sob as colunas de falso mármore, as paredes tortas, de cor morta” (FARIA, 1982, p. 283). De novo, Almeida Faria faz uma montagem de dois grupos de versos poundianos, ambos do sétimo Canto. Eis o primeiro grupo:

poor old Homer blind,
blind as a bat
(POUND, 1981, Can. VII, p. 24)

E o segundo:

The old men’s voices, beneath the columns of false marble,
the modish and darkish walls
(POUND, 1981, Can. VII, p. 24)

No décimo segundo capítulo de *Lusitânia* há o resumo de um episódio que vem no Canto de Pound de numeração correspondente. Em carta a JC, Arminda escreve que se lembrava, então, da lenda do “[...] José Maria dos Santos, ouvindo que um navio de cereais naufragara no estuário do Tejo, arrematando-o em leilão apesar de estar podre com a água do mar, encharcado de água (água provavelmente doce no estuário) e alimentando várias varas de porcos até ficar milionário” (FARIA, 1982, p. 295). Vale a pena transcrever a íntegra da passagem poética dedicada ao português esperto:

Dos Santos, José Maria dos Santos,
Hearing that a grain ship
Was wrecked in the estuary of the Tagus,
Bought it at auction, nemo obstabat,
No one else bidding. “Damn fool!” “Maize
Spoiled with salt water,
No use, can’t do anything with it.” *Dos Santos*.
All the stuff rotted with sea water.
Dos Santos Portuguese lunatic bought it.
Mortgaged then all his patrimony,
 e tot lo sieu aver,
And bought sucking pigs, pigs, small pigs,
Porkers, throughout all Portugal,
 fed on the cargo,
First lot mortgaged to buy the second lot, undsoweiter,
Porkers of Portugal,
 fattening with the fulness of time.

And Dos Santos fattened, a great landlord of Portugal
Now gathered to his fathers.
Did it on water-soaked corn.
(Water probably fresh in the estuary)
(POUND, 1981, Can. XII, p. 54-55)

Trecho do décimo terceiro capítulo, que corresponde ao décimo terceiro Canto poundiano: “Respeita as faculdades da infância, desde o momento em que ela aspira o claro ar, mas um homem de cinquenta anos que nada sabe não é respeitável” (FARIA, 1982, p. 298). Palavras que traduzem a seguinte passagem:

“Respect a child’s faculties
“From the moment it inhales the clear air,
“But a man of fifty who knows nothing
Is worthy of no respect.
(POUND, 1981, Can. XIII, p. 59)

As aspas do original indicam que se trata das palavras de alguém que não o narrador do poema. Com efeito, quem fala é Confúncio (Kung), o qual, aliás, é a principal personagem do décimo terceiro Canto. O filósofo chinês era uma das admirações obsessivas do poeta norte-americano e as palavras dele foram retiradas por Pound dos *Analectos* (cuja tradução poundiana apareceu em 1950).

As “florestas de mármore sobre o canal” do décimo sétimo capítulo, sobre Veneza, de *Lusitânia* (FARIA, 1982, p. 306) recordam o verso “There, in the forests of marble”, que também se refere a Veneza, no Canto de Pound correspondente (POUND, 1981, Can. XVII, p. 78).

No vigésimo capítulo, é narrado o tragicômico episódio dos marinheiros estrangeiros que, correndo nus, acabam abatidos por tiros de um policial. Arminda, que escreve a Sônia sobre o acontecimento, relata: “Tentámos chegar perto dos corpos que sangravam no pasmo geral. Um deles mexia os lábios, cheguei-me mais, distintamente percebi uma palavra estranha: noigandres. Que queria dizer? Que língua era? Não sei [...]. Ontem procurei debalde nos jornais da tarde [...]. Nada. Que censura ou rasura apagou este facto?” (FARIA, 1982, p. 317). Neste capítulo o único elemento retirado do Canto XX é a palavra *noigandres*. Ezra Pound sabia que se tratava de um termo da língua provençal (que ele encontrara numa das canções do trovador Arnaut Daniel), mas ignorava o que o mesmo queria dizer. No Canto XX, ele narra como se dirigira ao provençalista alemão Emil Lévy, em busca de uma explicação para o significado da palavra. Mas Pound só obteve como resposta a confissão do estudioso de

que, até aquele momento, quebrava a cabeça em vão, tentando descobrir o sentido do termo:

And he said: "Noigandres! NOIgandres!
"You know for seex mon's of my life
"Effery night when I go to bett, I say to myself:
"Noigandres, eh, *noigandres*,
"Now what the DEFFIL can that mean!"
(POUND, 1981, Can. XX, p. 89-90)

O capítulo vigésimo quinto traz uma referência às "poundeanas Fundamenta dei Tedeschi" (FARIA, 1982, p. 335), que remete ao Canto XXV: "brokerage on the Fondamenta delli Thodeschi" (POUND, 1981, Can. XXV, p. 119).

O trigésimo capítulo de *Lusitânia* nos envia ao Canto XXX. "O tempo é o mal. O mal", escreve Marina ao filho João Carlos (FARIA, 1982, p. 347). Canto XXX: "Time is the evil. Evil". Vale a pena citar o contexto poundiano deste verso. Ei-lo:

Time is the evil. Evil.
A day, and a day
Walked the young Pedro baffled.
a day, and a day
After Ignez was murdered.
Came the Lords in Lisboa
a day, and a day
In homage. Seated there
dead eyes,
Dead hair under the crown,
The king still young there beside her.
(POUND, 1981, Can. XXX, p. 147-148)

Está claro que o trecho acima é uma versão condensada, feita por Pound, do que existe de lendário na morte de Inês de Castro. No vigésimo terceiro capítulo de *Lusitânia* (FARIA, 1982, p. 325), o episódio camoniano da morte de Inês foi retomado, também de maneira sintética. Pound, que escreveu um ensaio sobre Camões (editado já em 1910, como um dos estudos de *The spirit of romance*), mostrou-se muito impressionado com a história da amante assassinada de D. Pedro, bem como com a vingança deste ao assumir o trono de Portugal (POUND, 1976, p. 145-147). (Pelo ensaio, vê-se que Pound toma

como fatos históricos aspectos do episódio que foram gerados pela lenda que se formou em torno do ilustre e malogrado casal de amantes.)

Supomos que o quadragésimo terceiro capítulo apenas se refira à circunstância de que Ezra Pound foi enterrado na ilha de San Michele (FARIA, 1982, p. 380-381), ainda que o passo “Caro, / no calor da tarde em que uma brisa corre no canal grande misturada de rumores de motores, vaporetti”, que abre o capítulo na p. 380, desperte suspeitas de tratar-se de um fragmento alheio intertextualizado, cuja origem nos é ainda desconhecida.

No quadragésimo quinto capítulo há, com certeza, uma incorporação de versos esparsos do Canto XLV: “com usura nenhum homem tem casa de boa pedra, [...] a usura é uma praga, [...] com usura, pecado contranatura” (FARIA, 1982, p. 390). Foram aqui intertextualizados os seguintes versos:

1. with usura hath no man a house of good stone;
 2. with usura, sin against nature;
 3. Usura is a murrain;
 4. CONTRA NATURAM.
- (POUND, 1981, Can. XXX, p. 229-230)

O trecho de *Lusitânia* é muito semelhante à tradução que se encontra na *Antologia poética de Ezra Pound*.

No capítulo seguinte do romance (o 46), a personagem Marta, dialogicamente feminista, afirma que as “notícias vindas aqui a lume spento não me interessam senão na medida em que possam servir às mulheres” (FARIA, 1982, p. 393). *A lume spento*: primeiro livro de poemas de Pound, publicado em Veneza em 1908, cujo título em italiano foi extraído do *Purgatório* (Can. III, v. 132), de Dante. (A carta de Marta em que está a expressão é *datada de Veneza*, naturalmente.)

O quadragésimo nono capítulo contém: “Em abril: uma vela; talvez volte em outubro” (FARIA, 1982, p. 399). “Sail passed here in April; may return in October” é trecho do Canto de Pound correspondente (POUND, 1981, Can. XLIX, p. 244).

O verso que se encontra em Almeida Faria é *exatamente* o da tradução *não literal* dos irmãos Campos e D. Pignatari. Mesmíssimas palavras. Pela espécie de recriação a que eles submetem a linha poundiana, não é possível acreditar numa coincidência entre uma hipotética tradução do romancista e a que os três poetas brasileiros efetivamente realizaram. Mas, por outro lado, é interessante atentar na significação que o verso adquire em *Lusitânia*. O *abril* do texto de Pound passa a relacionar-se, no romance, com o abril da portuguesa Revolução dos Cravos (em 1974), e não nos parece excesso de imaginação

ver referência à Revolução Russa (1917) no *outubro* que “talvez volte”. Afinal, já que se trata de revoluções... Importa observar a transformação criativa que sofreu o verso do fascista Ezra Pound nas mãos do – ao que tudo indica – simpatizante do esquerdismo Almeida Faria. Sabe-se que o Canto XLIX é já uma tradução, efetivada pelo autor norte-americano, de uma série de poemas chineses. O romancista português transformou o verso em foco de maneira tal que lhe deu um sentido radicalmente diverso do dos seus contextos originais (complexo textual envolvendo lírica da China, versão da mesma por um escritor dos Estados Unidos, por sua vez vertida por poetas do Brasil, por fim editada também em Portugal...), sentido que, em *Lusitânia*, adquire um matiz ideológico que é, precisamente, o oposto ao do engajamento social da carreira de Ezra Pound.

Corroborar ainda mais a interpretação acima, carregada de dimensões políticas, o primeiro dos dois elementos poundianos que aparecem no último capítulo de *Lusitânia*. Fala-se de *revolução*. Epístola de Marta: “... ‘a revolução’, disse Mr. Adams, ‘teve lugar na cabeça das pessoas’. Na minha nem isso” (FARIA, 1982, p. 401). São as primeiras palavras do capítulo quinquagésimo. Abertura do Canto L:

Revolution’ said Mr Adams ‘took place in the minds of the people
(POUND, 1981, Can. L. p. 246)

Mr. Adams, um dos mais famosos presidentes norte-americanos, a quem Pound dedicou, com admiração, dez dos seus Cantos (LXII-LXXI).

Finalmente, a última referência a Pound que achamos em *Lusitânia*. Não se fala diretamente do poeta, mas do cemitério onde ele foi sepultado: “Sexta-feira, depois de te escrever, fui à ilha de San Michele e lá passei a tarde entre as sepulturas célebres, decifrando inscrições” (FARIA, 1982, p. 402). Depois disso, Pound parece ser deixado em paz, em *Lusitânia*. Para, contudo, ver-se nomeado duas vezes, de modo explícito, no romance seguinte de Almeida Faria, *Cavaleiro andante* (sendo, em ambas, confrontado com Fernando Pessoa). E, mais uma vez, San Michele virá referida em texto de Almeida Faria. Sem estar na ilha, mas evocando-a, Marta escreve de Veneza a João Carlos:

O Pound ainda terá uns tempos para descansar o eco dos seus ossos na calma e superlotada ilha dos mortos; mas Pessoa, se tivesse morrido nestas aquáticas partes, estaria a entrar na sua última década de sepultura, admitindo que fosse de luxo. A que propósito Pessoa? Acho que morreu por esta altura; não tenho à

mão a data, porém sempre associi a sua inglória morte ao mês dos mortos e o facto dá-me a vaga sensação de formarmos comunidade. (FARIA, 1987, p. 312)

Mais adiante, transparecerá a decepção com o processo revolucionário português, que se havia desencadeado a partir do 25 de abril de 74: “Os estrangeiros admiram-se que a nossa ‘revolução’ não seja sangrenta, interpretando este pacifismo como marca de maturidade, tecla hipocritamente glosada pelos partidos. Não será apenas indiferença e fingimento? Porque o português Pessoa e não o puritano Pound a definir o poeta enquanto fingidor?” (FARIA, 1987, p. 320).

Mas o que significa a presença do politicamente reacionário Pound, num contexto em que se lamenta a falta de radicalismo esquerdista da “revolução”? Responder a esta pergunta requer um novo capítulo do nosso trabalho.

3. Pound x Camões: o propósito de Almeida Faria?

Não nos parece demonstração de estreiteza mental que alguém estranhe que um poeta notoriamente reacionário, como Pound o foi no terreno ideológico, apareça em tantas páginas de um livro da espécie de *Lusitânia*, integrante de um conjunto romanesco em que a *questão revolucionária* tem importância considerável.

É verdade que, se um leitor fosse perturbar o sossego de Almeida Faria com tal questão, ele poderia responder, com bom ou mau humor, que a poesia de Pound não se reduz às claras simpatias pelo fascismo demonstradas pelo seu autor. Fato inegável — mas, mesmo quem admire (como admiramos) a arte de Pound, mesmo essa pessoa irá perguntar-se o que faz, por sua vez, um admirador de Mussolini num dos romances que narram, entre outros eventos, a agonia do Estado Novo português, já na sua fase pós-Salazar.

Camões teve a sua epopéia satirizada em passos de *Lusitânia*. Para fornecer um único (e relevante) exemplo, transcrevamos um dos passos dessa narrativa: “Tantos perigos passados, tantos duros trabalhos, no mar tanta tormenta e tantos anos, tantas fezes e mijo diluído, na terra tanto berro e tanto esgano, tanta ruim idade poluída, onde pode acolher-se um pobre humano, onde verá lonjura e curta vista?” (FARIA, 1982, p. 358). São ecos da última estrofe do Canto inicial de *Os Lusíadas*:

No mar tanta tormenta e tanto dano,
Tantas vezes a morte apercebida;

Na terra tanta guerra, tanto engano,
Tanta necessidade avorrecida!
Onde pode acolher-se um fraco humano,
Onde terá segura a curta vida,
Que não se arme e se indigne o Céu sereno
Contra um bicho da terra tão pequeno?
(CAMÕES, Can. I, 1979, p. 94)

Por que o cantor da “Era Fascista” (expressão de Pound) também não aparece em *Lusitânia* violentamente parodiado? É complexa a resposta a esta pergunta.

Em primeiro lugar, deve-se recordar que Pound escreveu um ensaio sobre Camões. Nele, o poeta norte-americano, sem deixar de elogiar o talento de Camões, nega, contudo, que o artífice de *Os Lusíadas* consiga elevar-se muito acima da sua própria era renascentista. Camões não seria, em tal perspectiva, um artista da estatura de escritores como Shakespeare ou Lope de Vega.

A má vontade de Pound em relação à epopéia camoniana advém, parecidos, da constatação do que, na linguagem de *Os Lusíadas*, se revela um estilo elevado, rico de efeitos oratórios e de eloquência discursiva, características que nunca estiveram nas boas graças do autor de *Personae*. Dois dos seus grandes modelos foram Homero e Dante; não admira, assim, que Pound se refira a Camões como “barroco” e a *Os Lusíadas* como “retórica florida”. E ainda: segundo Pound, Camões é “o Rubens do verso” (POUND, 1976, p. 141 e 146, respect.). Ora, os leitores dos textos poundianos sabem que, no seu Paideuma, o barroquismo não contava com a bênção do poeta.

Não queremos sugerir que Almeida Faria, se é que ele conhece o ensaio em causa, concorde com as opiniões que ali aparecem. O que nos interessa ressaltar é que o redator de *The cantos* não aceitava integralmente a arte do redator de *Os Lusíadas* – e Luís de Camões tem versos seus parodiados em *Lusitânia*. A crítica que lhe fez o norte-americano poderia ser então *uma* das motivações (e não a mais importante, como observaremos) para Almeida Faria utilizar trechos de *The cantos* no seu romance, ainda que porventura ele não subscreva tal crítica: esta, na verdade, *reforçaria* razões mais profundas para a paródia de elementos do universo camoniano, empreendida pelo romancista.

Outra explicação possível para a presença de Pound em *Lusitânia*: o interesse demonstrado pelo poeta em relação ao tema Inês de Castro, que se revela já no seu ensaio sobre Camões, quando Pound comenta o “terceiro Canto” de *Os Lusíadas* (POUND, 1976, p. 145). (É curioso que também no terceiro dos *Cantos* apareça a primeira referência a Inês de Castro na poesia poundiana: “Ignez da Castro murdered” (POUND, Can. III, p. 12). A outra alusão à amante

do rei D. Pedro surge no Canto XXX, citado no trabalho presente. III e depois XXX: coincidência? Difícil de crer: mais fácil é acreditar num jogo de *simetrias*, dada a evidência de material indutor dessa crença.)

O português José Maria dos Santos de Canto XII também deve ter contribuído para que houvesse a “participação” de Ezra Pound em *Lusitânia*.

O fascínio de Pound pela Itália é mais um fator que pode tê-lo tornado interessante para Almeida Faria. Os personagens João Carlos e Marta (esta mais do que o rapaz) demonstram apreciar bastante a cidade de Veneza. E os sentimentos conflituosos que ambos experimentam por Portugal nos permitem lembrar também que Pound alimentou uma relação de amor e ódio (talvez mais este do que aquele) para com a sua pátria norte-americana. Se os dois personagens que parecem ter mais peso em *Lusitânia* sentem como problemática a sua condição de portugueses, por que o autor que foi condenado por *traição* aos E. U. A. não seria, no que se refere a tal aspecto, simpático aos olhos do criador do romance? Afinal, não é pouco relevante que quase todas as citações de *The cantos* que localizamos apareçam em *Lusitânia* com a mesma numeração dos capítulos em que foram introduzidas (para não falar ainda no detalhe de que a propriedade da família de João Carlos seja chamada de... Cantares). Não há dúvida de que existe um *certo paralelismo* entre aspectos relativos ao escritor norte-americano e pormenores decisivos do texto de Almeida Faria.

Mas há uma hipótese mais ousada para explicar o diálogo textual do romancista com o poeta: *a dissociação entre revolução estética e revolução política*. Ezra Pound talvez tenha sido o autor que, no nosso século, mais personificou a contradição entre vanguardismo artístico e reacionarismo político. Enquanto os seus *Cantos* evidenciam (goste-se deles ou não) uma das tentativas mais ambiciosas em matéria de inovação da poesia do nosso tempo, as suas concepções políticas foram de um reacionarismo imenso, envolvendo anti-semitismo, antiliberalismo, anticomunismo e outras facetas muito pouco generosas (por vezes, reveladas de maneira bastante grosseira pelo poeta). De nada adianta argumentar, para desculpá-lo, com a dimensão anticapitalista de Pound. Anticapitalismo, sim, mas integrando uma visão de mundo em que a vaga noção de Usura era um dos conceitos fundamentais para a compreensão de séculos e séculos de história...

Não há em *Lusitânia* a mesma espécie de dissociação entre a esfera política e a estética. Mas nota-se no romance um outro gênero de contradição: a que existe entre os atores que vão tentando aprofundar a revolução e os que simpatizam com ela. (Aliás, para discutir essa contradição é necessário que se considere a *Tetralogia* como um todo.)

De início, percebe-se uma identificação entre os personagens mais importantes do relato (sobretudo João Carlos e Marta) e aqueles que, como

Samuel, o “jovem proletário” de *A paixão* (FARIA, 1982, p. 144), estão mais diretamente empenhados no processo revolucionário que se inicia com o 25 de Abril. Com o andar dos romances, vai-se vendo que João Carlos, Marta e Arminda (namorada de Samuel) se decepcionam, cada um à sua maneira, com a prática política da esquerda.

Caso examinemos as narrativas da *Tetralogia*, veremos que a problemática da Revolução é um dos vetores que atravessam o conjunto diegético. Primeiro, há uma espécie de desejo de que se deflagre a marcha revolucionária dos acontecimentos. O penúltimo capítulo de *A paixão* traz a reveladora passagem: “[...] uma palavra mais urgente que alma: proletário, libertário e prodigalidade, todas palavras em ade, que soam como ar, como água, como aba; é a alba que surge, amiga minha, segredam os amantes [cf. as antigas medievais]; é a alba que se eleva, vê como, leve, ela se eleva, afirmam concentrados os revolucionários” (FARIA, 1982, p. 147).

A paixão foi editada pela primeira vez em 1965. Em 78, apareceria o segundo romance do futuro quarteto lusitano: *Cortes*. título que, no plural, tanto indica que se vive num tempo agressivo (“Tempo de gente cortada”, como diz o verso de “Nosso tempo”, poema de *A rosa do povo*, de Carlos Drummond de Andrade, posto no final do romance: FARIA, 1982, p. 252), quanto mostra a vontade de *romper* com o que não se deseja: “observa Sónia, eu quero cortar com essa cultura” (FARIA, 1982, p. 252). E mais: “na confusão de estarmos abraçados lhe conto o corte do cordão umbilical, corte epistemológico, corto com tudo que não seja teu corpo nu na leve luz” (FARIA, 1982, p. 227). No décimo oitavo capítulo de *Cortes* já se dissera a respeito de André: “André, por inércia de deixar o quente grembo, protectores cobertores adiadores da decisão de, como o irmão, cortar” (FARIA, 1982, p. 188). *Cortar*, aqui: libertar-se.

O grande corte — o da ruptura revolucionária — será vislumbrado no livro seguinte, *Lusitânia*, primeiramente editado em 1980. Não é um acaso que, na carta de 25 de abril de 1974, enviada por Arminda a João Carlos, ela refira-se, no mesmo parágrafo, à “morte do Pai” e à “ditadura [que] já não dura” (FARIA, 1982, p. 293). Também não é por casualidade que o verso de Drummond, que fecha *Cortes*, reapareça em *Lusitânia*: “Destroços à minha volta: tempo de gente cortada, enganada, nas mãos de políticos que comem a carne e deixam os ossos” (FARIA, 1982, p. 335).

Afirmamos acima que o corte da ruptura revolucionária seria *vislumbrado* em *Lusitânia*: isso porque, mesmo com a derrubada do Salazarismo-sem-Salazar em 1974, acabou por não haver a sonhada revolução proletária, que, em certos momentos daquele período da história portuguesa, pareceu uma possibilidade política.

O ciclo romanesco de Almeida Faria apresenta a Revolução como: o que se deseja, o que deixa alguns personagens eufóricos com a sua possibilidade e, por fim, o que decepciona, pela sua não realização (ou realização que não caminha como o sonhado, o que também é decepcionante).

Não foi à toa que, ao esquema Sexta-feira da Paixão / Sábado de Aleluia / Domingo de Páscoa, que, intertextualmente, formava a *Trilogia*, o escritor acrescentou um quarto elemento, representado pelo *Cavaleiro andante*, o qual parece desequilibrar a harmonia do conjunto. Quem lê este romance aguardando um capítulo em que as esperanças revolucionárias se desfaçam de uma vez, com certeza o encontra: é o 59 (FARIA, 1987, p. 305-308). Trata-se de carta de João Carlos a Marta, na qual o rapaz se pergunta a certa altura se tudo aquilo, golpes e contragolpes incessantes, não seria “Ópera buffa em suma” (FARIA, 1987, p. 308).

Mas o que tem Pound a ver com isso? Em relação ao poeta norte-americano, falamos da contradição entre radicalismo poético e reacionarismo político. Quanto ao romance *Lusitânia*, este já mostra, em algumas das suas páginas, que a *prática política* da esquerda (representada sobretudo por Samuel) e a *concepção* de mundo de Marta e João Carlos não se combinam muito bem. Pois estes últimos não são revolucionários profissionais, não estão nem um pouco dispostos a aceitar a disciplina partidária que, em geral, caracterizou os partidos comunistas (os que, de fato, conduziram os processos revolucionários, que levaram alguns países ao socialismo real, mesmo quando tal não ocorreu a partir de uma ação inicial de organizações comunistas). Também Arminda tem os seus problemas com a mentalidade mais típica dos militantes comunistas:

Há seis meses [i. e., antes do 25 de Abril] lutava contra meus pais por querer viver com Samuel. Não consentiam eles nem as leis ancestrais. Agora que a revolução veio tornar normal e desejável, bem nos convinha ter proletas na família, revela-se menos fácil: ele passou aos poucos a situar-me “do outro lado da barricada”, receia que uma aliança com ex-latifundiária lhe traga amargos de boca ou reputação em baixa (FARIA, 1987, p. 363).

Por mais que João Carlos, Marta e Arminda simpatizem com o ideal do socialismo, eles não se encontram exatamente na “barricada” do militante característico que luta para implantá-lo. Os três são da espécie de pessoas que, oriundas das classes dominantes, simpatizam com a idéia da Revolução, sonham mesmo com uma radicalização da sua marcha, mas quase nunca aceitam submeter-se às normas de comportamento político dos homens e das mulheres

que, realmente, conduziram os seus povos ao socialismo, no nosso século. Escreve Arminda numa das suas cartas: “Não consigo separar a revolta e transgressão, bas-fonds e revolução” (FARIA, 1982, cap. 20, p. 315). Ora, que burocrata do socialismo real diria tal coisa? Essa idealização romântica e anárquica não tem vez na dureza cotidiana da luta de classes...

Acreditamos que a contradição entre o que os personagens da *Tetralogia* são (a sua origem de classe) e o que eles desejam (a Revolução Radical) ajude a explicar a presença dos versos do também contraditório (por outros motivos, já vimos) Ezra Pound nas páginas de *Lusitânia*. E o fato é tão mais importante quanto, a nosso ver, não se pode afirmar que Pound seja parodiado (na acepção mais agressiva de *paródia*) no romance. Apesar do sentido que o verso “Sail passed here in April; may return in October” adquire, via tradução, no livro, nem assim se nota uma deformação do texto poundiano como a que acontece com as palavras de Camões.

Epopéia x Epopéia (pois *The cantos* também são uma épica): eis, possivelmente, a explicação mais forte para o dialogismo que envolve Luís de Camões e Ezra Pound no relato de Almeida Faria (sem prejuízos de encontrarmos muitos outros trechos de artistas embutidos no seu texto). Claro que esse confronto não deriva de uma escolha maniqueísta, excludente, entre dois termos (L. de C. ou E. P.), mas das possibilidades de variação que o dialogismo intertextual oferece ao escritor quando ele se defronta com a tradição (ou a série literária) que lhe preexiste.

Constatação curiosa: por causa da contigüidade Camões / colonialismo, utilizada pelo fascismo português em seu próprio benefício, o autor de *Os Lusíadas* teve versos seus parodiados em *Lusitânia*, ao passo que Pound, apesar do seu notório currículo fascista, pareceu contar com mais boa vontade por parte do escritor luso.

Referências Bibliográficas

- ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia: inferno, purgatório, paraíso*. Ed. bilíngüe. Trad. de Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: Tecnoprint. [s.d.].
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio. 1973.
- CAMÕES, Luís. *Os Lusíadas*. Porto: Figueirinhas / Rio de Janeiro: Padrão. 1979.
- CARPENTER, Humphrey. *A serious character*. London: Faber and Faber, 1988.
- FARIA, Almeida. *Trilogia lusitana*. [S.l]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda. 1982.
- _____. *Cavaleiro andante*. 3. ed. Lisboa: Caminho. 1987.
- POUND, Ezra. *Cantares*. Trad. de Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari. [S.l]. Ministério de Educação e Cultura. [s.d.] [1960].
- _____. *Antologia poética de Ezra Pound*. Trad. de Augusto e Haroldo de Campos, José Lino Grünwald e Mário Faustino. Lisboa: Ulisséia, 1968.
- _____. *A arte da poesia*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix. 1976.
- _____. *The cantos*. London: Faber and Faber. 1981.
- _____. *Poesia*. Trad. de Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünwald e Mário Faustino. São Paulo: Hucitec / Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1983.
- _____. *Os cantos*. Trad. de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1986.