

POR UMA HISTORIOGRAFIA DO MODERNISMO: o caso da competitividade nas literaturas anglófonas

Gustavo Vargas COHEN¹

Resumo: O presente texto traz e comenta uma série de dicotomias e conflitos que assolaram os modernistas de língua inglesa. O contexto de criação de suas obras é apresentado destacando-se conflitos externos, como as guerras mundiais e suas implicações sociais, culturais e artísticas, para chegar aos conflitos internos, motivados pela ansiedade e pelo desnorreamento provenientes daquela época turbulenta; e que gerou um número de observações injuriosas entre escritores, as invectivas que são o foco desta investigação. Fundamentando-se em relatos impressos e orais, esta competitividade perspicaz, porém nem sempre saudável, explorada por modernistas anglófonos como Virginia Woolf, Gertrude Stein, Ezra Pound, James Joyce, T. S. Eliot e William Carlos Williams, entre outros, é apresentada buscando-se um equilíbrio entre o rigor histórico-científico e o bom humor.

Palavras-chave: Modernismo. Historiografia literária. Crítica.

Abstract: The present text brings and comments on a series of dichotomies and conflicts that ravaged the English language modernists. The context of creation of their works is introduced and external conflicts are highlighted, such as the world wars and their social, cultural and artistic implications, so as to reach the internal conflicts, those motivated by the anxiety and the disorientation that stemmed from that turbulent era and that generated a number of injurious observations among writers, i.e., the invectives which are the focus of this investigation. Based on oral and printed documents, this sagacious, oftentimes unhealthy, competition explored by Anglophone Modernists the likes of Virginia Woolf, Gertrude Stein, Ezra Pound, James Joyce, T. S. Eliot and William Carlos Williams, among others, is presented through the search of a balance between historical-scientific rigor and good humor.

Keywords: Modernism. Literary historiography. Criticism.

¹ Mestre em Letras/Língua Inglesa e Respectivas Literaturas (UFSC). Doutorando em Letras/Literaturas de Língua Inglesa (UFRG)

Contato: gustavocohen.ufrgs@yahoo.com

* Todas as traduções para a língua portuguesa de passagens originais em língua inglesa foram feitas por este autor, salvo quando indicado de outro modo.



1 INTRODUÇÃO

Quando escritores escrevem sobre escritores frequentemente há um elemento de curiosidade para se saber o que têm para dizer sobre as obras de seus pares. Quando escrevem negativamente sobre os colegas, existem outras razões para dar-lhes atenção. Estes *ataques* podem ajudar a corroborar a suspeita de que aqueles que escrevem resenhas e fazem críticas, por vezes, exageram no valor atribuído a determinada obra, seja por inexperiência, por interesse, ou outro motivo. Críticas demasiadamente positivas elaboradas por amigos autores podem pecar por lisonja ou falsidade, em contrapartida, críticas negativas demonstram, se nada mais, sinceridade, pois “é apenas naquilo que é negativo e escabroso que podemos ter certeza dos verdadeiros sentimentos de um escritor*” (DEXTER, 2009, p. 7). Além do mais, alguns dos comentários mais sagazes e inteligentes vêm na forma de ataques; o rei dos aforismos Oscar Wilde provavelmente concordaria. É interessante notar também que as críticas negativas de maior longevidade são aquelas feitas não por críticos, jornalistas ou quaisquer outros que são pagos para tal, mas pelos próprios escritores. Pound igualmente condenava o que chamava de o *conservadorismo* dos jornalistas que escrevem resenhas literárias e que são reprimidos por suas profissões sofrendo “influências perniciosas em suas criatividade” (In: BROSANAN, 1999, p. 77). Nas palavras de Gary Dexter (2009, p. 7), “o que Byron pensava sobre Keats [é o que] durará para sempre”.

O presente texto traz e comenta uma série de dicotomias e de conflitos que assolaram os modernistas da língua inglesa, começando pela rivalidade entre os americanos T. S. Eliot e William Carlos Williams, cada qual representando um lado do espectro modernista conforme teorizado pelo crítico inglês Frank Kermode. Muitas das observações aqui comentadas foram informadas pelo debate oferecido pelo professor Jeffrey Perl, da Universidade Bar-Ilan de Israel, de sua palestra sobre o Modernismo e a busca pela história da Modernidade. Outras observações comentadas são provenientes da palestra do professor Arnold Weinstein, da Brown University, da palestra de introdução aos grandes autores da tradição literária ocidental. O objetivo é excitar o debate sobre as causas e as motivações dos conflitos que se deram no reino do Modernismo anglófono e suas implicações para uma historiografia literária revista. Busca-se o equilíbrio entre um rigor histórico-científico e o bom humor quando tratando da competitividade perspicaz explorada por escritores como

Virginia Woolf, Gertrude Stein, Ezra Pound, James Joyce, T. S. Eliot e William Carlos Williams, entre outros.

2 T. S. ELIOT, WILLIAM CARLOS WILLIAMS E OS MODERNISMOS

O influente filósofo e historiador Arthur O. Lovejoy (1873-1962) construiu parte de sua reputação ao insistir que a palavra *Romantismo*, no singular, fosse abandonada e, em seu lugar, fosse utilizada apenas a expressão em sua forma plural, i.e., *Romantismos*. Embora este raciocínio possa ser aplicado a muitas escolas de pensamento, sua aplicação quando da análise de literatura e de teoria literária, e de suas respectivas histórias, certamente encontra bom apelo dentre aqueles que prezam por rigor lexical enquanto condição *sine qua non* para precisão explicativa. A escolha, naturalmente, leva em consideração o número de características díspares entre a produção de membros de determinada escola que pode virtualmente invalidar seu agrupamento sob a mesma alcunha.

Seguindo uma linha de raciocínio semelhante, a distinção aqui sugerida está em acordo com aquela trazida pelo crítico britânico Frank Kermode, quem distinguiu entre dois tipos de *Modernismos*, que chamou de *Paleomodernismo* e *Neomodernismo* (in: PERL, 1999). Neste momento é interessante ressaltar que o prefixo *neo-* (conforme constante na última expressão) pode estimular um equívoco indesejável, haja vista que ambos os Modernismos em referência vieram a efeito praticamente simultaneamente.

Ilustração que bem aceita esta distinção encontra-se na comparação dos trabalhos de dois poetas comumente associados ao movimento Modernista, artistas cujos trabalhos, principalmente na poesia, encarnam o que os significados contidos no nome do movimento melhor expressam. Saindo do mundo profissional e adentrando o pessoal, sabe-se que ambos os poetas se detestavam, possivelmente com a mesma intensidade que abominavam os trabalhos um do outro. Neste sentido, o poema de motivos rurais *The Red Wheelbarrow*, de Williams constitui-se, praticamente, em um ataque ideológico à poética e à tradição defendidas por Eliot. Este último considerava-se o representante maior do clímax da complexidade, da alusividade, da obsessividade e, de maneira tão famosa como infame, o epítome da defesa da alta cultura e da civilização clássica.

The Red Wheelbarrow

so much depends
upon
a red wheel
barrow
glazed with rain
water
beside the white
chickens
(WILLIAMS, 2008, p. 224)

Deste ponto de vista, se fosse possível, o poema de Williams estaria se dirigindo pessoalmente a Eliot. Desta maneira, o objetivo de *The Red Wheelbarrow* é instruir Eliot a não questioná-lo. Por sua vez, Eliot, defendendo seu argumento em virtude da simplicidade exacerbada do poema, sequer o considera poesia. Para Eliot, se um poema é diferente dos padrões dos seus, então, de qualquer maneira, não é poesia. A linha do poema que diz que “tanto depende” se refere a si mesmo, isto é, tanto depende dele mesmo, do próprio poema, e neste sentido *The Red Wheelbarrow* é uma defesa de si próprio (PERL, 1999). Williams descreve poemas enquanto máquinas feitas de palavras:

Para fazer duas asserções audaciosas: não há nada de sentimental em uma máquina, e: Um poema é uma pequena (ou grande) máquina feita de palavras. Quando digo que não há nada de sentimental em um poema, quero dizer que nele não pode haver parte que seja redundante. A prosa pode carregar um conteúdo repleto de matéria má definida como um navio. Mas poesia é uma máquina que a impulsiona, ajustada para uma economia perfeita. Como em todas as máquinas, seu movimento é intrínseco, ondulante, com um caráter mais físico do que literário (WILLIAMS, 1969, p. 256).

Por outro lado, o poema de Eliot que carrega seu próprio nome no título, *Mr. Eliot's Sunday Morning Service*, escrito quase que simultaneamente ao poema de Williams (o primeiro aproximadamente em 1920 e o último em 1923) é, para Williams, o tipo de poema que nunca mais deveria ser escrito. Ele questionava por que alguém precisaria lutar com dicionários de grego, de inglês, e de termos teológico quando se pode atingir a mesma apoteose com o seu poeminha rural. Devemos lembrar que ambas as obras são designadas a mercê do mesmo termo, isto é, são poemas modernistas; embora, obviamente, não compartilhem das mesmas características. O que eles, de fato, compartilham é o fato de que ambos trazem um aprimoramento de cenas da vida cotidiana.

Mr. Eliot's Sunday Morning Service

Polyphiloprogenitive
The sapient sutlers of the Lord
Drift across the window-panes.
In the beginning was the Word.

In the beginning was the Word.
Superfetation of *to en*,
And at the mensual turn of time
Produced enervate Origen

(...) (ELIOT, 2011, p. 59)

Revisitemos, ora, as distinções conceituais de Kermode (in: PERL, 1999). Canonicamente, o termo *Neomodernismo* se refere ao modernismo praticado por William Carlos Williams, por Gertrude Stein, pelo movimento Dada, pelo movimento Surrealista, pelo grupo *Bloomsbury*. Em contraste, o *Paleomodernismo* é o modernismo de T.S. Eliot, de James Joyce, de Ezra Pound e de William Butler Yeats.

Desde a teoria da catarse de Freud até o *slogan* de Pound *make it new*, o Modernismo foi uma maneira de demonstrar que o caminho para atingir a saúde cultural, de maneira semelhante a que Freud diria para conduzir à saúde mental, é um retorno estrênuo, árduo e auto-realizável ao passado; mesmo que Eliot e Joyce não o admitam. Eles foram, na verdade, extremamente cuidadosos para não admitir isto, pois não queriam, de maneira alguma, serem confundidos com aqueles que defendem um retorno ao básico, ao rudimentar, ao simples – o que, segundo eles, era o que havia de pior nos *paleomodernistas*. Joyce precisou de mais de setecentas páginas para demonstrar exatamente o que Williams demonstrou em onze (com *The Red Wheelbarrow*). Em outras palavras, ele levou setecentas páginas para dizer que um judeu dublinense de classe média em 1904 era *tão significativa quanto* um herói da guerra de Tróia; para o bem ou para o mal, a reescrita de Joyce da *Odisséia* de Homero será, para sempre, reconhecida como a principal evidência do Modernismo (PERL, 1999).

Levando-se em consideração as filosofias históricas representadas pelos igualmente modernistas T.S. Eliot e William Carlos Williams, vemos que não apenas são diametricamente opostas, mas também mutuamente dependentes, por isso, pode-se afirmar com autoridade que eles representam dois conceitos relacionados de um mesmo termo, i.e., *Moderno*. Para melhor compreendê-los e a seu antagonismo, podemos desconstruir a metáfora de Nietzsche considerada um de seus legados para o Modernismo (WEINSTEIN, 1997), a

expressão “*the mind of Europe*” (a mente da Europa). Nietzsche percebeu um padrão psicológico na história da cultura europeia e, a partir de então, vislumbrou que a Europa tinha uma mente própria – daí, a expressão. T. S. Eliot utilizou-se deste padrão e usou-o como construto para formular seu poema *Four Quartets*, do qual o seguinte verso foi extraído para investigação: “*the way up is the way down, the way forward is the way back*” (o caminho para cima é o caminho para baixo, o caminho para frente é o caminho para trás) de *Number 3 - The Dry Savages* (ELIOT, 2003, p. 41). Para Freud, a semelhança à analogia de progresso ligada a regresso é instantânea, visto que sua psicanálise prega a análise de eventos passados como condutores de um caminho para um futuro (PERL, 1999). De outro ponto de vista, o mesmo verso se presta a uma declaração sobre a necessidade e a natureza do arrependimento (BLAMIRE, 1969). Ainda outro olhar sugere a implicação literária formal, isto é, a materialização ilustrativa perfeita da perícia de Eliot ao atingir sua maturidade poética mais expressiva ao recorrer aos recursos de poetas do passado; da antiguidade clássica.

A *mente* da Europa a qual Nietzsche se referia estava, logo após a primeira guerra, em crise; e esta crise causava a ansiedade descrita pelo francês Paul Valéry ainda em 1919, em seu ensaio intitulado *Crisis of the Mind* (Crise da Mente). Neste ensaio, Valéry chamou a atenção para a grandiosidade e para o declínio daquele continente e ponderou sobre a fragilidade das civilizações. Segundo ele, a crise começara muito antes da Guerra, até que em 1914, a Europa atingia os limites do Modernismo; caracterizado, acima de tudo, pela desordem da mente (In: KREIS, 2009). Se a desordem e a guerra podem justificar a ânsia pelo retorno ao passado ordenado e belo, apolíneo; e se pode justificar a ansiedade de seu presente, e a desorientação dionisíaca dele imanente, pode também começar a justificar, ainda que insuficientemente, os conflitos que tanto atormentaram os modernistas. Admite-se, no entanto, que na história do ser humano não é necessário muito acontecer para criar-se discórdia e embates de opiniões. A mera presença de ambiguidades é o suficiente para levantarem-se suspeitas e começarem os ataques. A relação entre o externo e o interno aponta para a necessidade de um paradigma mais complexo para a leitura do modernismo; uma simples oposição binária é demasiada volátil.

3 DICOTOMIAS, CONFLITOS E ILUSÕES PERDIDAS

A literatura produzida desde o início do século XX mostra um período de crises, de conflitos de forças paradoxalmente opostas. Esta noção fortemente reforça a atemporalidade das linhas que abrem o romance de 1859 *A Tale of Two Cities*, de Charles Dickens (1994, p. 13): “Foi o melhor dos tempos e foi o pior dos tempos”. Escritas referindo-se ao século XVIII, elas estranhamente encontram contemporaneidade no período em questão. O século XX começa, portanto, com esta familiar dicotomia. De um lado, têm-se textos que demonstram uma perspicaz consciência dos triunfos do ser humano. Por outro, textos que representam as visões humanas em degeneração e as ações dos homens, erráticas. Em *O Coração das Trevas*, de Joseph Conrad, vêem-se, até mesmo, ambas as visões simultaneamente. Em meio a este *milieu* paradoxal, o século começa com um exemplo do maior exemplo representante do colapso humano, uma guerra mundial, que vai de 1914 a 1918. A influência deste conflito nas vidas das pessoas e dos artistas é, respeitosamente, digna de atenção. Os escritores modernistas da época responderam aos horrores daquele conflito tendo sua imaginação e criatividade profundamente marcadas, independentemente de serem europeus – sem distinção entre insulares ou continentais – ou americanos. A Primeira Guerra Mundial anunciou a chegada do caos, da carnificina, e da brutalidade ao século ainda jovem; a experiência nas trincheiras, o trauma (*shell shock*), e os massacres privaram os envolvidos de um propósito significativo e isto mudou a arte e a literatura para sempre (WEINSTEIN, 1997).

As obras iniciais de Hemingway e de Eliot com frequência mostravam um mundo despedaçado pela guerra, fazendo da esterilidade o traço dominante de obras como *The Sun Also Rises*, de 1926, e *The Wasteland*, de 1922. Em ambas, se vê a impotência, simbólica ou real, do ser humano; igualmente encontradas em personagens como Jake Barnes, do supracitado livro de Hemingway, em Joe Christmas, do romance *Light In August* de 1932, e em Benjy Compson, de *The Sound and the Fury* de 1929 - estes dois últimos de William Faulkner. Vê-se também a perda da esperança e da ordem no poema *The Wasteland*, de Eliot, em seu retorno à Idade Média, com suas passagens alusivas às lendas Arturianas – em específico as do santo Graal, com o intuito de poeticamente mostrar o que foi perdido e o que poeticamente pode ser reencontrado. A aparência de ordem e de certa elegância presente na poesia da tradição clássica é o que supostamente fornecia o apelo para os escritores *paleomodernistas* de Kermode. Por isso não é surpreendente que a crítica viu os trabalhos de Eliot, Pound, Joyce e Faulkner como portadores de uma respeitosa reverência ao passado

(WEINSTEIN, 1997) – agitando o delicado medo de identificação referido anteriormente. Os críticos viram também nas visões religiosas e ideológicas destas mesmas obras os ingredientes preocupantes e problemáticos que podem ter conduzido e corroborado com eventos tais como a ascensão do fascismo e a segunda guerra mundial.

Destá maneira, entende-se melhor a busca por refúgio destes *paleomodernistas* no conforto dos mitos da antiguidade. Este é certamente um dos argumentos ideológicos, o da nostalgia pela ordem há muito perdida. Os Modernistas viviam vis-à-vis com grandioso caos e, segundo Weinstein (1997) era essa condição social que deu a luz a movimentos políticos como o marxismo e o comunismo. Também relacionado a tudo isso, encontra-se a explicação para o experimentalismo formal de muitos modernistas e as implicações em potencial disto para o fascismo. É importante ressaltar que mesmo que haja verdade nestes argumentos que envolvem ideologias políticas, isto não deve permitir a distorção da plenitude e da beleza das obras de arte produzidas neste período. Estas obras contêm a riqueza e a beleza da ilusão humana e mostram que os desejos e sonhos humanos são reais, mesmo que frequentemente recorram em descrédito. Do ponto de vista americano, F. Scott Fitzgerald foi talvez o maior cronista das ilusões perdidas (WEINSTEIN, 1997). Os franceses possivelmente atribuem o papel a Balzac, pai do romance convenientemente intitulado *Illusions perdues*, de 1837. Em qualquer instância, a arte era um lar acolhedor para estas ilusões. As criações artísticas desenvolvidas à época eram constantemente dificultadas pelos ruídos desta realidade exterior.

Um dos maiores legados daqueles artistas – e nossa herança – é a busca pela vida interior. A jornada de um modernista ao seu interior não é tão diferente da jornada homérica representada pela Odisséia, e sim igualmente carregada de perigos e dificuldades. Sendo a busca ao *eu* interior um território delegado pelo modernista literário, sua característica mais marcante será então a dificuldade de acesso que ela fornece, tendo *Ulysses*, *To the Lighthouse* e *The Sound and the Fury* como exemplos ilustrativos. A narrativa de eventos cronologicamente organizada encontrada em muitas obras Realistas não encontrou respaldo nestas obras. É importante entender as razões pelas quais este tipo de prosa linear e estruturada estava sendo rejeitada por Joyce, Woolf e Faulkner. Estes escritores modernistas faziam com que os leitores percebessem que o mundo subjetivo – aquele que abarca os desejos, os medos, as fantasias e o pensamento – estava do lado de fora das formas narrativas da prosa tradicional. Este mundo constitui o que Hamlet chamou de "*undiscovered country*" (SHAKESPEARE, 2003, p. 123), porém, da literatura, e os modernistas, seus apóstolos.

Todas as características aqui descritas foram contestadas por pontos de vista divergentes. Um espírito de hostilidade parecia se criar entre círculos modernistas distintos, e as críticas negativas, ora extremamente pesadas, pareciam transbordar para além do desgosto pela produção artística e penetrar no universo pessoal dos artistas que as criavam.

4 UM ESPÍRITO DE HOSTILIDADE: VENDETTAS PESSOAIS

O anti-classicismo pregado pelos *neomodernistas* vê seu traço de maior destaque ilustrado nas palavras de William Carlos Williams quando este se referia a Gertrude Stein, a quem ele adorava; em ensaio, Williams escreveu que Stein rompia com cada acepção conotativa que uma palavra poderia ter com o objetivo, não tão velado, de resgatá-las limpas (In: PERL, 1999). Em outras palavras, o léxico precisa ser destruído para ser reconstruído, e esta reconstrução deve necessariamente se dar por meio de pensamento livre, diz Williams. Sobre o vínculo que Eliot estabelecia em pleno século XX com o classicismo, Williams, em uma crítica feroz, argumentou que o Helenismo, especialmente o do tipo moderno que Eliot afagava, era demasiado sisudo, frígido, e insuficientemente fecundativo para impregnar o seu mundo (PERL, 1999). Eliot, por sua vez, do alto de seu elitismo, julgava a arte de Williams e toda a arte que considerasse popular como “evidência óbvia de gosto pobre ou de classe baixa” (In: RODDEN, 2009, p. 127).

Ainda, o anti-classicismo pregado pelos *neomodernistas* possuía uma outra característica tecnicamente menos evidente mas, não por isto, menos poderosa; refiro-me ao intenso desprazer sentido em relação às obras - de quem Kermode chamou de - *paleomodernistas*. A rivalidade evidenciada entre colegas pode ser sentida, por exemplo, nos diários de Virginia Woolf, mantidos durante os anos 1920, nos quais chamou o *Ulysses* de Joyce de “um livro rústico, iletrado (...) de um operário autodidata, e todos nós sabemos o quão aflitivo eles são, o quão egoístas, insistentes, crus, teimosos e, em última análise, nauseantes. Quando se pode consumir a carne cozida, porque comer a crua?” (WOOLF, 2003, p. 46). Naturalmente, dado o meio de expressão de que se originou, devemos aceitar que as palavras pouco lisonjeiras haviam sido escritas apenas para seus próprios olhos. A influência de Joyce em Woolf fazia com que ela se sentisse desconfortável e inquieta e tirava o sossego e a tranquilidade de seus métodos de composição. Ler *Ulysses* fez Woolf refletir que “o que eu

estou fazendo está provavelmente sendo feito melhor pelo Sr. Joyce” (In: BROSINAN, 1999, p. 76).

Em toda sua vida Gertrude Stein teve apenas um encontro com James Joyce, em Paris. Relata-se que ambos trocaram um polido *how do you do* e, embora ficassem sentados lado a lado, permaneceram em silêncio durante todo o resto da noite. Rossel Hope Robbins, autor de *The T. S. Eliot Myth*, não poderia ter iniciado seu livro em homenagem a Eliot de maneira mais controversa:

Talvez nenhum autor vivo hoje seja *aparentemente* reconhecido com tão grandiosa estima em círculos acadêmicos do que Thomas Stearns Eliot. Estudiosos eminentes e críticos experientes são nada além de unânimes em sua admiração. Nos *últimos vinte anos* poucos livros fortemente críticos contra Eliot apareceram, e os ocasionais artigos em dissensão estão perdidos em periódicos de circulação limitada, deixando a lenda da grandiosidade de Eliot virtualmente incontestada (grifo nosso) (ROBBINS, 1951, p. 3).

Este excerto merece, pelo menos, duas observações. Em primeiro lugar, um peso maior deveria recair e trazer uma atenção mais duradoura à palavra *aparentemente*, conforme utilizada na primeira linha, haja vista que sua carga semântica se perde à sequência do texto, rica em prosa genuflectória. Em segundo lugar, para o leitor entender de quais últimos vinte anos o autor se refere, devemos levar em consideração não só que o livro foi publicado em 1951, e possivelmente escrito nos anos imediatamente anteriores, mas que foi no período que viu a publicação de obras como: *Genius Loci and other Essays*, de H. W. Garrod, em 1950; *The Heel of Elohim*, de Hyatt H. Waggon, no mesmo ano; *The Common Asphodel*, de Robert Graves, no ano anterior; *Elizabethan and Metaphysical Imagery*, de Rosamund Tuve, em 1947; *Poetry Direct and Oblique*, de M. W. Tillyard, em 1945; *Faith, Reason and Civilization*, de Harold J. Laski, em 1944; *Rehabilitation*, de C. S. Lewis, em 1939; e de *The Anatomy of Nonsense*, em 1943, e *Primitivism and Decadence*, em 1937, ambos de Yvor Winters; todas obras que criticam negativamente e, por vezes, pesadamente a obra de Eliot, diretamente, e sua pessoa, indiretamente.

Virginia Woolf, durante sua vida inteira, teve exatamente um único diálogo com T. S. Eliot e, pelo que se pode aferir, foi a respeito de *split infinitives* (a possibilidade, ou não, de separar infinitivos em inglês). O resultado foi que ele era contra e ela, a favor. Como resultado da discussão podemos apenas supor que, na opinião de Woolf, a posição dela era um exemplo de seu pensamento livre, enquanto a de Eliot, um exemplo de quanto o pensamento dele não o era (PERL, 1999). Woolf já havia tido contato com os textos de Eliot

profissionalmente, pois juntamente com seu marido, Leonard, revisaram uma obra dele para publicação sob o selo de sua editora, a Hogarth Press (BROSNAN, 1999). No entanto, não só Joyce e Eliot foram alvos de ataques, Ezra Pound teve sua cota, merecida ou não, de invectivas literárias.

O romancista e poeta americano Conrad Aiken, em um ensaio intitulado *The Pointless Pointillist*, publicado na revista *Dial* em outubro de 1918, destila seu veneno contra a obra *Pavannes and Divisions*, chamando-a sarcasticamente de uma “performance incrível!” e acrescentando que “(...) em questão de estilo, de maneira, ou de qualquer outra coisa, é difícil de imaginar algo muito pior do que a prosa do Sr. Pound. É a feiúra e a inabilidade encarnadas” (In: DEXTER, 2009, 182). Aiken termina seu ácido comentário questionando se Pound sempre escrevera tão mal.

A romancista e poeta imagista americana Hilda Doolittle (1979), em sua *memoir* sobre Pound chamada *End to Torment*, confessa as agressões físicas e psicológicas sofridas em seu relacionamento. Hilda ficou noiva de Pound por volta de 1907, porém eles nunca se casaram; mantiveram uma amizade até o fim da vida. O escritor e jornalista britânico George Orwell publica em 28 de janeiro de 1944 no jornal *The Tribune* sua opinião sobre Pound:

(...) é claro que Pound não se vendeu somente por dinheiro. Nenhum escritor faria isto. Qualquer um que deseje dinheiro acima de tudo escolheria uma profissão que pague mais. Mais creio provável que Pound de fato se vendeu por prestígio, adulação, e por sua cátedra (ORWELL, 1968, p. 135).

Em outra ocasião, Gertrude Stein exclama, em argúcia intraduzível, sobre Pound, a quem ela conhecia pessoalmente: “Ezra is a village explainer, excellent if you were a village, but if you were not, not” (In: DEXTER, 2009, p. 184). Esta foi sua única observação registrada a respeito de Pound publicada em *The Autobiography of Alice B Toklas*, de 1933, e hipotetiza-se que foi motivada possivelmente por ciúmes (COWLEY, 1976). Seja como for, a frase ficou imortalizada como evidência perfeitamente ilustrativa das rugas e das injúrias trocadas por estes ilustres modernistas anglófonos.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Muitas vezes durante o tempo de uma vida, os sentimentos que um ser humano tem em relação a outro mudam. Naturalmente, com os escritores não é diferente. O que um

escritor pensa em um determinado dia pode não refletir a sua opinião perene a respeito de seu colega de profissão. As palavras impressas, no entanto, permanecem, e podem ser responsáveis pela eterna manutenção de uma inimizade; por muito graças a um certo dia em que o autor da injúria acordou de mau humor. Os modernistas certamente não foram os únicos a esbanjar observações injuriosas para seus pares, mas foram o foco do presente texto e, embora nomes da literatura mundial tenham sido mencionados dada sua relevância para algum argumento, a ênfase recaiu sobre os escritores que produziram suas obras de arte modernistas em língua inglesa. Sua competitividade foi vista e entendida não como exclusivamente danosa – embora isto também – mas principalmente como encorajadora de perseverança e também como estímulo para a busca da excelência. E se, por algum motivo, estes argumentos transmitem a ideia de serem insuficientes, este texto buscou, possivelmente com sucesso, aproximar os grandes escritores clássicos do ser humano comum e consequentemente humanizar suas áureas imortais.

REFERÊNCIAS

BLAMIRE, Harry. **Word unheard**: a guide through Eliot's "Four quartets". Londres: Methuen & Co., 1969.

BROSNAN, Leila. **Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism**. Edimburgo: Edinburgh University Press, 1999.

COWLEY, Malcolm. **Exile's Return**: A Literary Odyssey of the 1920s. New York: Penguin Books, 1976.

DEXTER, Gary. **Poisoned Pens**: Literary Invective from Amis to Zola. Londres: Frances Lincoln Limited, 2009.

DICKENS, Charles. **A Tale of Two Cities**. Londres: Penguin Popular Classics, 1994.

DOOLITTLE, Hilda. **End to Torment**: A Memoir of Ezra Pound. Nova Iorque: New Directions Publishing Corporation, 1979.

ELIOT, Thomas Stearns. **Four Quartets**. Orlando, FL: Harcourt, Inc., 2003.

_____. Mr. Eliot's Sunday Morning Service. In: **The Waste Land and Other Poems**. Buffalo, NY: Broadview Press, 2011.

KREIS, Steven. Palestra 08. The Age of Anxiety: Europe on the 1920s. In: **The History Guide**. 2009. Disponível em: <<http://www.historyguide.org/europe/lecture8.html>>. Acesso em: 22 ago 2010.

ORWELL, George. **The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell**. Londres: Penguin Books, 1968.

PERL, Jeffrey. Palestra 01 (audio). Modernity and Modernism. In: *Literary Modernism: The Struggle for Modern History*. **The Teaching Company**. 1999. Available at: <<http://www.teach12.com/teach12.aspx>>. Acesso em 22 nov 2009.

ROBBINS, Rossell Hope. **The T.S. Eliot Myth**. Nova Iorque: Henry Schuman, Inc., 1951.

RODDEN, John. **George Orwell: The Politics of Literary Reputation**. New Brunswick, NJ: Transaction Publishers, 2009.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet** (The New Folger Library Shakespeare). Nova Iorque: Washington Square Press, 2003.

WEINSTEIN, Arnold. Palestra 69 (audio). Introduction to Twentieth Century Literature. In: *Great authors of the Western literary tradition*. **The Teaching Company**. 1997. Disponível em: <<http://www.teach12.com/teach12.aspx>>. Acesso em: 16 jan 2010.

WILLIAMS, William Carlos. **Selected Essays of William Carlos Williams**. Nova Iorque: New Directions, 1969.

_____. The Red Wheelbarrow. In: FILREIS, Alan. **Modern & Contemporary American Poetry**. Filadélfia: The University of Pennsylvania, 2008.

WOOLF, Virginia. **A Writer's Diary**. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2003.