

A PROPOSIÇÃO CANÔNICA EM EZRA POUND E HAROLD BLOOM

Ranieri Ribas

“A sensibilidade de qualquer época do passado dá sempre a impressão de que provavelmente é mais limitada do que a nossa, pois estamos naturalmente muito mais cômnicos da falta de consciência de nossos ancestrais em relação às coisas de que somos conscientes do que da falta de consciência, em nós mesmos, relativamente às coisas que eles perceberam e das quais não temos a menor idéia.” (T.S. Eliot)

A proposição de um cânone, compreendendo por tal a eleição de obras imprescindíveis à tradição do pensamento universal — portanto, englobando a literatura, a filosofia e as ciências humanas — requer do proponente um viés de escolha. Não é possível arrolar autores e obras sob justificção da neutralidade, o que implicaria cinismo da parte do canonista. Oferecer um cânone ao público não se resume a elencar nomes, mas, sobretudo, requer uma ampla fundamentação estética das escolhas, ainda que redundantes, como, por exemplo, a inclusão de Shakespeare ou Dante. É precisamente no plano da justificção estética da escolha que ocorre a mixórdia, revelando-nos a inexistência de cânones incontroversos.

Como sabemos, o reconhecimento canônico de um autor está subordinado às categorias espaço-temporais que empreendem a leitura ativa e presentificada das obras. Assim, a obra de Shakespeare teve reconhecida sua posição canônica somente no século XIX, permanecendo esquecida até a segunda metade do século XVII. Durante o século XVIII, o crítico Samuel Johnson — rigoroso classicista e moralista convicto — resgatou, em edição crítica de oito volumes, os dramas de Shakespeare. Não obstante divergências estéticas com a obra do dramaturgo, Johnson a analisou de forma crítica e imparcial, prefaciando os volumes sem permitir a intromissão de juízos infundados. Juntamente com Rowe e Pope, o crítico pode ser considerado co-responsável pela recepção moderna de Shakespeare, cujo nome, no início do século

XIX, ou seja, em pleno domínio do Romantismo, adquiriu *status* canônico na literatura universal.

O caso de Samuel Johnson é-nos relevante porque denuncia o caráter parcial da crítica. Em seu capital *The Lives of the Most Eminent English Poets* (Vidas dos mais eminentes poetas ingleses), o crítico não manteve a imparcialidade que dedicara aos estudos da obra de Shakespeare, apresentando seus biografados de forma nitidamente parcial, confundindo a recusa de obras com a desaprovação dos homens-autores. Assim, a poesia lírica de Milton, especificamente a elegia bucólica de *Lycidas*¹, fora detratada, na mesma proporção em que John Donne e a tradição metafísica da poesia inglesa fora relegada ao olvido. Johnson, adepto do classicismo, recusara Donne pelo tom barroquizante de suas metáforas surpreendentes, ou melhor, pela “aspereza de seus versos”. Cerca de cento e cinquenta anos depois, T.S.Eliot propôs uma releitura dos *Metaphysical poets*, conduzindo-os ao lugar canônico que lhes cabia.

Eliot, não obstante, alerta para a necessidade de considerarmos de maneira trans-histórica os juízos de Johnson. Não podemos cobrar de um crítico do século XVIII os mesmos atributos de uma apreciação estética moderna sob custo de incorreremos adrede no erro cometido, ou seja, o preconceito. Como assinala Eliot:

Precisamos não ser estreitos ao acusá-lo de estreiteza, ou preconceituosos ao acusá-lo de preconceito [...] Para o poeta e o crítico do século XVIII, os valores da língua e da literatura estavam mais intimamente associados do que parece aos escritores e ao público leitor de nossos dias. A excentricidade ou a esquisitice eram condenáveis: um poeta era louvado não porque inventasse uma forma original de linguagem, mas por sua contribuição à língua comum. Johnson e os homens de seu tempo observaram que se registrara um progresso no refinamento e na precisão da língua, assim como na finura e no decoro dos costumes, e tais conquistas, por serem recentes, eram altamente estimadas [...] Johnson, com toda a certeza, viu o corpo da poesia inglesa do ponto de vista que adotou para assegurar um progresso, um refinamento da língua e da versificação segundo linhas definidas [...] A ênfase sobre o estilo e as normas comuns que Johnson revela [...] pode nos induzir a superestimar o valor de uma poesia de poucos recursos em detrimento da obra de determinado gênio que se mostre menos obediente às regras [...] do ponto de vista de Johnson, a língua inglesa da época anterior não estava suficientemente avançada [...] A

¹ *Lycidas* de Milton, segundo Johnson é um poema cuja “dicção é ríspida, os ritmos indecisos e as cadências desagradáveis”.

sensibilidade de qualquer época do passado dá sempre a impressão de que provavelmente é mais limitada do que a nossa, pois estamos naturalmente muito mais cômicos da falta de consciência de nossos ancestrais em relação às coisas de que somos conscientes do que da falta de consciência, em nós mesmos, relativamente às coisas que eles perceberam e das quais não temos a menor idéia. (In: ELIOT, T.S. *De Poesia e Poetas*. (1991), São Paulo, Editora Brasiliense, p.220-222)

Eliot relativiza até mesmo a sensibilidade melopéica de poetas e críticos segundo a época. Argumenta que a acusação de insensibilidade à música do verso imposta a Johnson em verdade se explica pela incapacidade da crítica moderna em entender os padrões melopéicos de um poeta-crítico classicista. Imperativos poéticos hodiernos como *pioneirismo*, *potência inventiva* e *inovação* eram tratados como aberrações na literatura do século XVIII. Como um crítico deste período, Johnson não admirava o passado da literatura de língua inglesa porque a sua época auto-compreendia-se enquanto culminância de um processo de aperfeiçoamento do vernáculo. Assim, a surdez melopéica do crítico para certos gêneros de melodia, tal como sua omissão à música de Shakespeare e acusação de aspereza a Donne, resulta de uma “especialização da sensibilidade” que torna mouca a audição de outros padrões melódicos. Ao longo de seu estudo, Eliot esclarece-nos com múltiplos exemplos que o ato crítico relativo à escolha de autores e obras comete equívocos involuntários, como este referente à audição classicista especializada de Johnson, e equívocos voluntários. Conforme podemos deduzir, equívocos involuntários decorrem tanto das idiossincrasias do crítico-indivíduo quanto das determinações e imperativos históricos de uma época literária. O cerne da questão reside, entretanto, nos equívocos voluntários que ocorrem, segundo Eliot, quando o crítico suspende a aplicação de seus próprios critérios avaliativos para benefício de um autor por quem nutre antipatia ou simpatia pessoal, identificação ou divergência política. Um dos critérios de reprovação mais comuns, outrossim, incide sobre o projeto vernacular o qual recusa comportamentos desviantes no uso da língua nacional. Assim, Milton, acusado por Pound de empreender um projeto de latinização da literatura inglesa, fora também repreendido por Johnson que o acusava de pretender “utilizar palavras inglesas como um idioma estrangeiro”. Eliot refere-se até mesmo a critérios religiosos para eleição de um autor. Atualmente,

segundo Harold Bloom, vem ocorrendo o esvaziamento dos parâmetros eminentemente estéticos de escolha, substituídos por critérios sociológicos do “politicamente correto”. Assim, a poesia negra, a poesia gay, o feminismo poético, a arte engajada, entre outros, tem substituído a boa poesia através da intromissão de valorações axiológicas em detrimento de julgamentos estéticos.

A proposição de um Cânone, portanto, oscila de acordo com múltiplas variáveis: o vernáculo, o viés estético do canonista, as antipatias e afetos pessoais, etc. Afora estas considerações quanto à interferência do Gosto nas escolhas — Gosto este que jamais adquire o estatuto do desinteresse estético kantiano — deve-se partir da seguinte definição do problema: Cânone é toda deliberação eletiva esteticamente justificada na qual obras e autores são arrolados como representantes de determinada *política estética* cuja proposição adquire estatuto normativo quanto à produção artística subsequente. Em resumo, toda proposta canônica representa, em última instância, um programa político, e, por conseguinte, jamais aúfere o estatuto da neutralidade, incorrendo num dado interesse ético-político. A questão central de tal definição não reside propriamente em identificar a multiplicidade de programas e suas conseqüências para as escolhas estéticas. Neste caso declinaríamos para um infindável número de possibilidades que necessariamente decantariam sobre obras e nomes: um canonista romântico tende a sobrevalorizar a estética subjetivista de autores vernaculares; classicistas enfatizam obras vinculadas à tradição humano-helenística confeccionadas sob o princípio *inutilia trunquat*; vanguardistas convergem teleologicamente autores para si, como se suas propostas estéticas racionalmente formuladas fossem a culminância de um processo estético multissecular; barrocos admiram o jogo sintático-gongórico, etc. Em outras palavras, o ponto central da definição sobrescrita reside em identificar o caráter *unicista* ou *pluralista* do cânone proposto.

O Cânone, assim conceituado, é uma ontologia do fenômeno estético, e como tal, adquire não apenas um caráter político-interessado, com um caráter sobre-humano com vistas a dirigir e regular juízos humanos. Invocar a tradição cristalizada em Dante e James Joyce, por exemplo, permite ao canonista localizar o fundamento de sua escolha em um *locus* sobre-humano onde habita a autoridade ancestral que impele o neófito a proceder conforme o imperativo da reverência.

O unicismo canônico caracteriza-se, desde Platão, pela proposição de uma política estética hierática (em sentido lato, e não, simplesmente, por designação a arte egípcia), além da recusa às liberdades e à inovação da arte. Nesta linha, o artista deve perquirir e prosseguir as regras intrínsecas da boa-arte figurada na tradição, a qual é imutável. Atenta Platão para as conexões holísticas entre arte e política ao assinalar que, uma vez proliferada a prática de transgressão das regras da tradição artística, outras esferas da ação e interação humanas sofrerão crises. É por este motivo que autores como Hobbes, Rousseau e Ezra Pound (que não advogava uma proposição unicista de cânone, como veremos) nos falam da função política da arte que, invariavelmente, consiste em manter a higidez da linguagem e em conduzir a estabilidade dos recursos lingüístico-vernaculares de representação do mundo social. O artista, na tradição platônico-unicista, não é um inventor ou demiurgo, mas um tautógrafo; a liberdade inventiva, considerada um desvio do papel designado ao artista na vida social, gera a arte fantasmagórica a qual mimetiza apenas aparências, sombras.

A proposição canônica de Ezra Pound, cotejada com o programa romântico-hermético de Harold Bloom, viabiliza-nos uma visão panorâmica da idéia moderna de cânone. Ambos têm como ponto comum a negação das abstrações sociológicas e historicistas que reconhecem a obra de arte como fator resultante de um contexto histórico. Em verdade, Bloom e Pound pretendem acenar com tal recusa, para o necessário reconhecimento da autonomia do fenômeno estético, o qual deve ser lido prioritariamente como texto, e não simplesmente como ilustração figurativa de um contexto. A divergência neste fundamento crítico define-se pela estratégia utilizada: enquanto Bloom assinala a autonomia do estético pela afirmação autoral — reiterando aí seu programa crítico neo-romântico —, e, sobretudo, pela exumação anti-secular da figura do Gênio, este demiurgo dotado de talento e capacidades sobre-humanas, Pound afirma a linguagem artística através da recusa das abstrações acadêmicas, as quais são tergiversações acerca do objeto que interessa: a poesia. Segundo o programa canônico poundiano, o crítico e o artista devem perquirir lâminas como biólogos, comparando níveis de excelência até atingir o *paideuma*, este resumo-da-opera cuja função será catalisar o processo de busca pelos neófitos das obras de qualidade

inconteste, ou melhor, das obras canônicas. Pound, portanto, tem por estratégia de afirmação da autonomia estética um programa oficial para poetas com projeto profissional (não diria, como outrora, para poetas iniciantes, uma vez que suas oficinas servem inclusive a poetas já consagrados — que nos testemunhem W.B.Yeats e T.S. Eliot). Ademais, o verdadeiro crítico não elucubra ou conjectura abstrações com os clássicos; ele elabora sua crítica como inventor de um processo estético inovador que, não obstante, é a continuação revisada de um autor precedente: *Ulisses* de James Joyce é uma leitura crítica de *Bouvard et Pécuchet* de Flaubert, por exemplo.

Outro ponto comum incide na acusação da indústria cultural quanto à corrupção dos valores humanistas e da boa arte. Paradoxalmente, apesar da condenação moral dos veículos de comunicação de massa, Bloom apregoa a noção de Gênio, este invólucro que, uma vez imputado a determinado autor, maximiza seu apelo de mercado. Alega o crítico ser a idéia de gênio historicamente anterior à sua mercantilização, a qual recusa com veemência:

A confusão a respeito de padrões canônicos relativos a genialidade encontra-se atualmente institucionalizada, de modo que o juízo relativo ao discernimento entre talento e genialidade está à mercê da mídia, atendendo aos caprichos da política cultural.

O uso do gênio como efeméride mercadológica por alguns críticos conduz Bloom a acusá-los de “impostores”. A crítica acadêmica, por sua vez, principal promotora do esgotamento da idéia de Gênio, é descrita como “*Explicadores’ dos dias atuais, localizados nas nossas universidades intelectualmente deprimidas e nos engenhos tenebrosos e satânicos da mídia*”. Já Pound responsabiliza o mercado editorial pela veiculação de uma literatura de má qualidade, corruptora da linguagem e responsável pela decadência do gosto. A má circulação dos clássicos (vernaculares, em língua original ou em boas traduções) gera distúrbios não apenas na ordem dos juízos publicamente aceitos quanto à boa literatura, mas ocasiona, sobretudo, a degradação da nação enquanto organização política e social. A condenação da indústria de massa em Pound e em Bloom diverge, não obstante, quanto ao objeto a ser salvaguardado, ou seja, quanto ao papel ético da literatura como agente executor de uma função pública

(Pound) e humana (Bloom). A *persona composita* beneficiária das riquezas do mundo literário seria tanto a *res publica* quanto o indivíduo.

Temos neste cotejo duas tradições ora convergentes, ora divergentes quanto aos múltiplos pontos de análise. Sabemos que o cânone bloomiano enfatiza a presença autoral na realização das obras, sobrepondo o gênio demiurgo às demais forças concorrentes no processo criativo. O projeto hermético-cabalístico tem por fundamento o gnosticismo transcendental que recusa qualquer definição materialista de seus padrões de análise literária: “*definições materialistas do conceito de Gênio são inviáveis, motivo pelo qual a noção se encontra tão desacreditada na presente era, em que predominam ideologias materialistas. A noção de gênio, necessariamente, remete ao transcendental e ao extraordinário [...]*”.

Como a obra está no autor, interessa-lhe o demiurgo. Somente o gênio povoa o cânone bloomiano, não obstante a definição deste parâmetro de mensuração ocorrer de forma imprecisa. O gênio é o sobre-humano dotado de uma autoconsciência extraordinária capaz de prestar lições ao leitor expandindo-lhe a limitada auto-visão, ou seja, é um agente portador de “*um conhecimento que liberta a mente criativa dos ditames da teologia, do historicismo ou de qualquer divindade que se anteponha àquilo que existe de mais criativo no eu*” (grifo acrescido). Este *eu* liberto para “expansão da autoconsciência da mente” é gnóstico por definição, ou melhor, é o próprio gênio. Por conduzir o leitor ao auto-reconhecimento e à expansão da consciência, o gênio naturalmente exerce uma *autoridade* sobre um público que orbita em torno a sua elocução. Homens de talento e leitores fortes não são gênios, mas apenas receptores privilegiados, e por assim serem, tais *gênios da apreciação* operam numa via humanista em que a literatura cumpre seu papel fundamental, qual seja, a de “ter utilidade para a vida, isto é, contribuir para o processo de conscientização”. Conforme tal definição, o gênio seria o agente de compensação das carências pessoais do leitor, colaborando com ele na construção de sua autoconfiança. O *Eu aborígine*, anteposto às convenções que padronizam as personalidades, emerge no gênio como um *Deus interior*. O gênio de um autor é sua insígnia, e como tal, é pessoal e intransferível. Apesar de salientar o caráter demiúrgico do gênio, Bloom não desmente as expropriações necessárias empreendidas por um autor genial em relação a outro

precedente na genealogia dos gênios. Em verdade, o gênio inventor é aquele que “sabe tomar emprestado”.

Neste último ponto podemos contrapor dois modelos distintos de originalidade em Pound e Bloom. Este define a originalidade através da representação dos gênios na história literária, homens “nitidamente acima da era em que viveram”, capazes do ato demiúrgico, da invenção e reelaboração de uma influência advinda de um tronco genealógico-estético comum. É esta vinculação inter-agente com precursores que concede ao autor a condição canônica, o que nos permite deduzir o gênio como resultante de uma tradição dialética a qual se autodestrói reconstruindo-se. Pound, por sua vez, defende um tipo similar de originalidade, fundado no imperativo artístico da invenção que se locupleta da tradição. A renovação dos repertórios estéticos hodiernos depende de uma apropriação presentificada das faturas tradicionais, ou seja, a leitura dos clássicos será empreendida como uma recusa da museologia estética. Para eleição do cânone poundiano basta reconhecer, numa linha histórica de invenções progressivas, os autores responsáveis pela formulação original de novos processos estéticos. Tais processos, tornados clichês em tempo presente, são a “parte viva” da poesia. Em verdade, o ponto divergente mais explícito destas duas concepções canônicas reside no fato de que para Pound a literatura não é obra de gênios, mas de artesãos. Reiterando um aforisma poundiano de Mário Faustino, para o *fabbro* “é preferível escrever num laboratório a escrever num templo”. De forma antitética, Pound é um iconoclasta; Bloom, um devoto à *religião da literatura*. Temos aí, contrapostos, o projeto de sacralização neo-romântico bloomiano e o programa iconoclasta e neoclassicista do velho Ez. Se a tradição de Bloom revolve à sacralização cabalística do autor, Pound vincula-se ao materialismo poético que transforma a literatura em saber prático, e por isso, trata-a de forma secular (em sentido weberiano), demonstrando ao neófito as amplas possibilidades do artifício poético. Eliot, evidenciando este aspecto artesanal das oficinas poéticas poundianas, denominou o poeta *Il Miglior Fabbro*, ou seja, *O Melhor Artífice*. O materialismo de Pound advoga claramente um programa positivo para a arte poética que deveria, para tanto, espelhar-se no método biológico de estudo comparativo, lâmina a lâmina.

Apesar deste dissenso entre materialismo pragmático e transcendentalismo gnóstico, a supervalorização anglofílica em ambos é inconteste. A questão em aberto, neste ponto específico, é saber: a serviço de qual projeto nacionalista erguem-se estes dois monumentos canônicos? Se considerarmos a exclusão de Mallarmé em ambos as proposições, teríamos um rastro para seguir até a plausível justificação de tal projeto? Por que Whitman é tão venerado por Bloom e parcialmente recusado por Pound, se ambos estão advogando “tacitamente” um mesmo projeto vernacular?

A resposta a estas questões deve considerar, anteriormente, que há uma diferença de escopo nas duas concepções canônicas. Embora ambas sejam esforços humanistas que utilizam a literatura como instrumento de afirmação ética — seja para o homem, seja para a comunidade política — tais empresas definem o objeto canônico distintamente. Bloom arrola autores da tradição filosófica, deixando-nos implícita uma proposta nietzscheana que embaça as margens entre filosofia e literatura. Santo Agostinho, Sócrates, Platão, Nietzsche, Kierkegaard, Freud e Montaigne, entre outros, são arrolados como autores de um único gênero: a literatura. Isto nos deixa a impressão de que o conceito de literatura intrínseco a Bloom repousa quase integralmente sobre o caráter do gênio e sua capacidade demiúrgica. Não interessam, neste caso, as exaustivas e alfandegárias classificações de gênero do autor eleito uma vez que os critérios avaliativos enfocam qualidades detectáveis em filósofos, poetas, dramaturgos e até mesmo cientistas. Curiosamente, Bloom enfatiza a exclusão de políticos e gerais como um princípio de estesia de seu projeto canônico. A ampliação do escopo canônico multiplica as indagações do leitor forte em relação às escolhas de Bloom: por que não Maquiavel, Kant, Vico, Hegel, Rabelais, Ponge, Diderot, Eurípedes, Hölderlin, Catulo, Lautréamont, Laforgue, Góngora, Quevedo, Calderón de la Barca, Pound, Rousseau? Creio que exclusões de tal envergadura denunciem a aversão ao materialismo e a predileção anglofílica (cerca de 50% dos autores canônicos eleitos são escritores de língua inglesa; os demais se dividem entre alemães, italianos, portugueses, argentinos, russos, franceses, romanos, hebreus, gregos, cubanos, mexicanos, espanhóis, noruegueses, etc.).

Ao contrário de Bloom, Pound distingue de forma clara a poesia e a prosa ficcional como escopo e objeto de sua eleição canônica. Embora nos seja nítido o viés

anglofílico de sua proposta, o *fabbro* transformou ao longo de seu trajeto literário — sobretudo após a condenação por traição à pátria pela justiça americana —, a proposição vernacular em uma defesa deliberada da linguagem analógico-ideogrâmica. Vislumbra-se na pedagogia poundiana pós-confuciana a proposição de um cânone poético de coleta universal. A antologia chinesa de Confúcio, O Rubaiyat de Omar Khayyam (via Fitzgerald), o teatro Nô japonês, Camões, Corbière, Catulo e Propércio, por exemplo, são apontados como autores tão importantes quanto Browning ou Shakespeare. Em decorrência da iconoclastia poética que o caracteriza, Pound não canoniza (em sentido estritamente religioso) autores, inclui-os em um *Paideuma* que, nada mais é senão um instrumento prático para aprender a produzir boa literatura. Recorrendo ao rigor etimológico, Pound jamais se referiu a um *Cânone*, preferindo denominar *Paideuma* o trabalho de eleger autores fundamentais para confecção da boa poesia. Percebemos, nestes termos, que a escolha de autores não se dá de forma sacra, com vistas a conceder uma áurea sobre-humana ao escritor. Não. A eleição poundiana está a serviço de uma pedagogia pragmática que encurta o caminho do neófito indicando-lhe o que e como ler. A idéia de *Paideuma*, portanto, nos incita a conhecer (*curiosidade*) determinadas obras através de um método de leitura que nos possibilite entender se a potência inventiva do texto estava em sua logopéia, melopéia ou fanopéia, e assim, poderemos classificar o poeta como inventor, mestre, diluidor, beletrista, etc.

Daí, importa-nos duas outras divergências entre Pound e Bloom. A este interessava o gênio autoral; a Pound, a obra, e, em última instância, o texto específico, uma vez que não há escritores infalíveis ou absolutamente regulares. Um poeta pode, em um *momento de excelência inventiva* (e não de genialidade), produzir um texto exemplar segundo os fundamentos melopéicos, fanopéicos ou imagéticos, porém, pode, outrossim, num momento posterior cometer erros grosseiros. Ao referir-se ao livro *Educação Sentimental* de Flaubert, por exemplo, Pound alerta ao leitor que a precisão descritiva característica do autor mantém-se somente até a metade do livro; daí em diante tem-se uma narrativa sem o esperado rigor, mantido, segundo o julgamento do *fabbro*, em *Madame Bovary*. Outra salutar divergência reside no reconhecimento poundiano dos homens de ação em sua proposta canônica. A leitura do fenômeno

político era empreendida segundo um método que estetizava e mitificava lideranças nacionais como Mussolini e Lênin. A política, entendida como uma arte da liderança e da decisão, não poderia ser delegada ao populacho ignóbil, incapaz de reconhecer falsos líderes e charlatões. Pound, paradoxalmente, era um romântico na interpretação e prescrição do fenômeno político, ao passo que um pragmático nas questões estéticas. Por isso, seu Cânone (aqui, sim, em sentido religioso) era povoado por homens de ação, políticos (Malatesta, Mussolini), guerreiros (Ulisses), editores da boa literatura e banqueiros benevolentes não-usurários. Tais figuras eram representativas não de uma proposta literária propriamente, mas de uma proposta ética, anti-usurocrática (leia-se anti-liberal) e anti-democrática. Na defesa destes valores, cuja origem remonta a Dante e Confúcio, Pound não hesitou em trair a própria pátria, representante-mor do liberalismo usurário e dos valores democráticos. O nó da questão está no fato de que os valores éticos da moral dantesca e confuciana deveriam necessariamente povoar os conteúdos morais das obras do Paideuma e, neste ponto, política e poesia admitiriam uma interseção fundamental para a vitalidade de ambas. Não há *res publica* sem divulgação e ensino da boa poesia; não há excelência poética sem virtude pública.

Para ambos, Pound e Bloom, portanto, a proposição de um cânone tem caráter normativo, não apenas para a produção e reverência da boa literatura, mas para a vida, do indivíduo e da comunidade.

Ranieri Ribas é cientista político e poeta. Autor de *Os Cactos de Lakatus* (Amálgama, 2003) e de *Ezra Pound – As máscaras doutrinárias do esteta* (Fundac, 2003). Professor da Universidade Federal do Piauí. [ranieriribas@yahoo.com.br]