

## Ezra POUND

### e as artes PLÁSTICAS: nos VÓRTICES DA MODERNIDADE\*

Maria de Lurdes Morgado Sampaio  
Universidade do Porto

#### DOGMATIC STATEMENT ON THE GAME AND PLAY OF CHESS

*Theme for a Series of Pictures*  
Red knights, brown bishops, bright queens  
Striking the board, falling in strong "L's" of colour.  
Reaching and striking in angles  
    Holding lines of one colour:  
This board is alive with light  
These pieces are living in form,  
    Their moves break and reform the pattern:  
Luminous greens from the rooks,  
    Clashing with "x's" of queens,  
    Looped with the knight-leaps. >>  
"Y" pawns, cleaving, embanking.  
Whirl, centripetal, mate, king down in the vortex:  
Clash, leaping of bands, straight strips of hard colour,  
Blocked lights working in, escapes, renewing of contest.  
Ezra Pound, Blast 1,

*Please don't call me a futurist in private.*  
*The pictures proposed in the verse are pure vorticism.*  
*As time will show.*  
*The two movements are not synonymous.*  
*Admitted there is a shade of dynamism in the proposi-*  
*tion, to treat the pieces as light-potentialities. – Still*  
*the concept of arrangement is vortacist.*

Carta de Ezra Pound a Harriet Monroe, 1915.

1. O aparecimento de inúmeros movimentos de vanguarda e a realização de várias exposições de artes plásticas em inícios do século XX, tanto em Londres como noutras capitais europeias, não podiam deixar de prender a atenção de um artista multifacetado e interventivo como Ezra Pound, que desde bem cedo evidenciara interesse pelas artes plásticas.<sup>1</sup> A antologia publicada por Harriet Zinnes em 1980, *Ezra Pound and The Visual Arts*, dá-nos uma boa imagem do significativo contributo de Pound no campo das artes plásticas e do seu envolvimento nos meios artísticos londrinos assim que se ins-

\* Ao Prof. Doutor Martin A. Kayman agradeço não só as preciosas sugestões dadas para a realização deste trabalho como o facto de ter despertado em mim (com prazer e rigor científico) um fascínio e um interesse inesgotáveis (plenamente justificados...) pela obra de Ezra Pound.

tala em Londres, no ano de 1908.<sup>2</sup> De imediato se impõe o peso quantitativo da sua intervenção: a antologia inclui um número impressionante de artigos escritos para periódicos da época como *Blast*, *The New Age*, *The Egoist*, *Fortnightly Review*, *The New Review*, (para mencionar apenas os mais conhecidos), uma abundante correspondência trocada com John Quinn entre 1915 e 1921, bem como outras cartas dirigidas a destinatários diversos, e ainda fragmentos disseminados em variadas obras de Pound onde existem reflexões sobre as artes plásticas (como *The ABC of Reading*, *Guide to Kulchur*, *Literary Essays*, etc.). No papel de crítico, Pound vai elaborando uma teoria de arte que surge inevitavelmente articulada com a actividade prática de um grupo vanguardista de artistas londrinos no qual ele próprio se inclui. A teoria de Pound sobre arte moderna terá, pois, de ser inferida a partir de uma série de textos heterogêneos, datados, circunstanciais, que se ocupam de um conjunto heteróclito de objectos de estudo: exposições, galerias, a obra de determinados artistas (ingleses ou não), catálogos, portfolios, e, sobretudo, obras em particular (quadros, esculturas, desenhos, gravações, etc.). A sua teoria dificilmente se poderia desligar das obras e das reflexões teóricas de artistas como Henri Gaudier-Brzeska, Wyndham Lewis, Jacob Epstein ou Edward Wadsworth (os nomes mais emblemáticos do movimento vorticista). Nos escritos que dedicou às artes plásticas é bem visível o esforço e o entusiasmo de Pound na divulgação e na promoção não só das esculturas e pinturas destes artistas, mas também dos seus ideais estéticos. O valor deictizante de grande parte dos textos poundianos sobre as artes plásticas explica a ausência de uma teoria de arte moderna elaborada de acordo com requisitos mínimos de cientificidade. Atento ao devir da arte, ao acontecimento artístico, Pound surge-nos, acima de tudo como arauto e promotor do Vorticismo (como o foi Marinetti do Futurismo), e só depois como teorizador desse movimento que ele ajudou a lançar (em parceria com Wyndham Lewis) em Junho de 1914, através da revista *Blast*. As suas reflexões críti-

cas traduzem um profundo conhecimento das obras produzidas pelos vorticistas, e traduzem, igualmente, uma adesão intelectual e emocional sem reservas. Daí que o seu discurso teórico-crítico reflecta uma axiologia intuitiva, por vezes mascarada por uma linguagem que aspira à objectividade, e que, para isso, se decalca na linguagem matemática, no uso de símbolos e de equações pouco comuns no discurso sobre as artes. Verificamos esse tipo de linguagem, por exemplo, em "Vorticism" (*apud Zinnes*: 199-209), um ensaio que contém, no dizer do próprio Pound, os seus princípios fundamentais sobre a nova arte. Neste ensaio, como noutros que constituem a sequência a que deu o título genérico "Affirmations", encontramos com frequência segmentos discursivos marcados pela impessoalidade e por uma aparente objectividade, onde a argumentação ou a formulação de juízos críticos dão lugar à enunciação neutra de teoremas e de fórmulas axiomáticas. Veja-se, como exemplo de uma metalinguagem inovadora no discurso sobre as artes, o seguinte excerto:

Vorticism is an intense art. I mean by this, that one is concerned with the relative intensity, or relative significance, of different sorts of expression. One desires the most intense, for certain forms of expression *are* "more intense" than others. (...) I can explain my meaning best by mathematics. There are four different intensities of mathematical expression known to the ordinarily intelligent undergraduate, namely: the arithmetical, the algebraic, and that of analytical geometry. (...) *Fourthly* we come to Descartian or "analytical geometry." Space is conceived as separated by two or three axes (...). Thus, we learn that the equation  $(x-a)^2 + (y-b)^2 = r^2$  governs the circle. It is the circle. It is not a particular circle, it is any circle and all circles. It is nothing that is not a circle. It is the circle free of space and of time limits. (V.: 207)<sup>3</sup>

É como se a abstracção manifesta nas obras de arte moderna em estudo contaminasse o próprio pensamento e a formulação verbal dessas ideias, redundando, por vezes, as fór-

mulas de síntese em fórmulas crípticas e herméticas, que Pound não se preocupa nem em explicar nem em fundamentar de uma forma rigorosa e mais aprofundada.<sup>4</sup> Mas, esse tipo de linguagem pseudo-científica, pedida de empréstimo a domínios tão específicos como a matemática ou a física, utilizada sem qualquer carácter de sistematicidade (por vezes, serve apenas a finalidade da exemplificação), está sempre subordinada àquele que é o discurso predominante de Pound nas suas reflexões sobre as artes plásticas: um discurso impressionista, profundamente subjectivo, pontuado por fórmulas espirituosas e cáusticas, por diatribes várias, pela enunciação categórica de convicções e preferências pessoais, por paradoxos, por expressões provocadoras ou mesmo *bombásticas* (na sua virulência ou excesso), e, inevitavelmente, por aforismos, já que no aforismo se fundem a concisão ou precisão de muitos pensamentos poundianos com a sua natureza subjectivista e dogmática.<sup>5</sup> As marcas de subjectividade são, na quase totalidade dos textos publicados em periódicos, bem evidentes à superfície do texto e o exercício da crítica (no seu sentido primeiro de actividade judicativa e axiológica) parece ter, de facto, como objectivo último a determinação do valor das obras. O sujeito de enunciação é um "eu" ostensivo, que vai registando emoções, sensações, reacções pessoais e ocasionais, recorrendo a verbos de afectividade e de pensamento: "I like", "I think", "I suppose", "we believe", etc. Daí que em muitos textos surjam longas digressões, episódios anedóticos, narração de vivências pessoais, daí o aflorar de uma carga de ironia e de elementos verbais de provocação que dissipam qualquer pretensão de objectividade. A provocação é, acentue-se, uma constante no discurso poundiano sobre as artes plásticas, denotando não só uma posição idiossincrásica visível noutros textos, mas também uma visceral ligação entre a linguagem artística dos movimentos de vanguarda e o discurso que dessa linguagem se ocupa. Vejamos um exemplo dessa retórica de provocação:

It is no more ridiculous that one should receive or convey any emotion by an arrangement of planes, or by an arrangement of lines and colours that one should convey or receive such an emotion by an arrangement of musical notes.

*That proposition is self-evident to all save the more retarded types of mentality.* (E.W.V.: 190; itálico meu)

Ou ainda, num outro exemplo de um registo discursivo deveras singular: "'Endymion,' by Mr. H. Morley, is another of the points where patience fails. The head of Diana is cleanly drawn, but the rest of the work is a caramel, and a damned indegustable caramel" (A.N.E.A.C.: 37).

Porém, o aspecto judicativo e impressionista de uma crítica norteada pelo critério do "gosto", (e por um "saber" que se assume sempre como sabor), ou pelo intuito de provocar, não nos impede de inferir alguns princípios estéticos e de estabelecer, com segurança, algumas ideias nucleares do que aqui designamos por "teoria" poundiana de arte. Nos inúmeros textos que dedicou às artes plásticas, Pound não deixou de reiterar, por vezes, de forma claramente tautológica, os princípios expostos num conjunto restrito de artigos, todos eles escritos, sintomaticamente, em 1914, ou seja, no mesmo ano do lançamento da revista *Blast*, onde expõe o seu manifesto vorticista, "Vortex" (*apud* Zinnes: 151-152) e de entre os quais destaco aqui: "Vorticism", "The New Sculpture", "Exhibition at the Goupil Gallery", e "The Caressability of the Greeks". Mais a título de complemento ou de aprofundamento de algumas ideias do que propriamente pela exposição de princípios inovadores, está a sequência de ensaios "Affirmations" que Pound escreveu, a partir de 1915, para *The New Age* ("Affirmations. Vorticism", "Affirmations. Jacob Epstein", etc.). Todos os outros comentários ou apreciações disseminadas por lugares diversos que estão para lá deste corpus específico não passam de variações dos mesmos temas ou ideias, quando não da simples reafirmação de princípios já enunciados. Encontramos os tópicos, os pressupostos e princípios essenciais da teoria de

>>

arte poundiana – que são, afinal, os princípios básicos do Vorticismo – nesses textos que remontam ao ano de 1914 e à sequência “Affirmations”. E esses *tópicos* são:

– a apologia do poder construtivo e inventivo do artista; a defesa da liberdade criadora e individual, à margem de programas e de *credos* estético-ideológicos de escolas ou grupos;

– a apologia da *expressão* do sujeito criador, *i.e.*, da ideia de que a única obrigação do artista é para consigo próprio: o artista tem como obrigação “to express what is ‘true for himself’” e não exprimir a sua época: “the man who tries to express his age, instead of expressing himself, is doomed to destruction” (A.J.E.: 15).

– a ideia de que a “expressão” convoca sempre o *intelecto* e o *instinto* (“The vorticist is expressing his complex consciousness. (...) One, as a human being, cannot pretend fully to express oneself unless one express instinct and intellect together. (...) Vorticism is a legitimate expression of life” [A.V.: 8]), em simultâneo com a defesa dos valores da precisão, do rigor e da objectividade, o que levará o artista a procurar equações e fórmulas “eficientes”, e que, em última instância, o conduzirão a uma arte anti-subjectiva e impessoal;

– o repúdio da arte representativa ou figurativa e de todo e qualquer naturalismo em arte (recusa da ideia de imitação e de representação de formas naturais), com a conseqüente defesa de uma arte de carácter abstracto: “The vorticist relies not upon similarity or analogy, not upon likeness or mimicry” (Vx.: 152);

– a exaltação de uma arte não figurativa, baseada na autonomia da “forma”, na organização: “The vorticist principle is that a painting is an expression by means of an arrangement of form and colour in the same way that a piece of music is an expression by means of an arrangement of sound” (T.V.: 154); ou, dito de outra forma, na citação que faz de Gaudier: “the acceptable doctrine of my generation is that: ‘Sculptural feeling is the appreciation of masses in relation’. ‘Sculptural ability is the defining of these masses by planes’” (A.J.E.: 13);

– uma valoração da obra de arte não só em função das características formais do objecto estético (articulação harmoniosa de formas, de cores, de linhas – susceptíveis de transmitirem uma emoção estética intensa), mas também em função do artista, do seu estilo próprio, da sua marca individualizante ou singularizadora. Nos antípodas de teorias formalistas de arte, Pound nunca se propõe anular o sujeito criador;

– uma analogia recorrente entre a arte vorticista e as artes africanas e orientais;

– a defesa, em diversos contextos, de um ideal de beleza originado na maquinaria moderna e a apologia das formas, da energia e da força associadas à máquina. >>

São estes aspectos da teoria de Pound que aqui passarei a discutir, procurando, desde o início, proceder a uma contextualização quer das suas ideias de arte, quer do Vorticismismo, no panorama mais vasto que é o das artes de finais de século XIX e de inícios de século XX. O que se procura é uma melhor compreensão da especificidade do Vorticismismo perante outros “ismos” como o Impressionismo, o Futurismo, o Expressionismo ou o Cubismo, ou seja, perante o que muitos críticos designam pelo termo englobante de “arte moderna”. Quando e como surge “a arte moderna”? Que denominadores comuns podem ser estabelecidos entre os vários movimentos de vanguarda de inícios de século XX? Não será o Vorticismismo apenas uma designação britânica para o Cubismo?; ou para o Futurismo?

Para abordar estas questões recorro ao conceito de “abstracção”, um conceito utilizado em momentos diferentes e por críticos diversos no discurso sobre a arte moderna e sobre a arte contemporânea. Ele tornar-se-ia mesmo um conceito-chave na actividade crítica do filósofo T. E. Hulme, contemporâneo e amigo de Pound, que como este produziu, no mesmo período, inúmeros textos de reflexão sobre as artes plásticas. Dada a proximidade e afinidades entre as teorias de Pound e as de Hulme, alguns paralelos serão aqui estabelecidos sempre que for pertinente o confronto.

2. Para começar, recuo até ao trabalho artístico de Cézanne e à inovação que ele trouxe ao campo das artes plásticas. Para Pound, como para Hulme, de resto, Cézanne terá desempenhado um papel determinante no mundo das artes, por ter sido um dos primeiros artistas plásticos da época moderna a reconhecer a importância do princípio estético da *construção*. Se um dos méritos apontados por Pound ao Vorticismo é o ter revitalizado (ou despertado) o sentido da forma em obras de arte que se singularizam por uma organização específica – “organisations of forms”; “arrangement of shapes, or planes, or colours (...) musical notes” (V.: 199) –, Cézanne terá de ser considerado um antecessor do Vorticismo: “Cézanne began taking ‘impressions’ of masses” (T.V.: 154). Mas Pound chega mesmo a colocar Cézanne ao lado de Picasso, de Gaudier ou de Lewis, relevando deste modo a sua modernidade e contemporaneidade: “Rousseau, Cézanne, Picasso, Lewis, Gaudier, revived our perception of form” (“Excerpts from *Ezra Pound and Music*”, *apud* Zinnes: 248).

Todo o discurso crítico de Pound acerca da arte moderna gira em torno desse conceito-chave ou motivo, que repetidamente surge como critério quase absoluto, mas equívoco também, de valoração das obras de arte e do artista estudado; refiro-me ao conceito de “construção”, ou, para utilizar a expressão mais frequente em Pound, “[the] sense of form”. Esse conceito é, aliás, nuclear na sua apresentação do Vorticismo: “Vorticism has reawakened our sense of form, a sense long dead in occidental artists” (T.V.: 155). Muitos anos mais tarde, será ainda nestes termos que Pound se refere ao Vorticismo: “... vorticism from my angle was a renewal of the sense of construction. Color went dead and Manet and the impressionists revived it. Then what I would call the sense of form was blurred, and *vorticism*, as distinct from *cubism*, was an attempt to revive the sense of form...” (“Interview with Ezra Pound”, 1963, *apud* Zinnes: xv; *italico* meu).

Muitos artistas e teóricos de arte apontam Cézanne como

o precursor da arte moderna, como o imediato predecessor dos cubistas. Cézanne terá "permitido" a substituição de uma arte óptica (impressionista) por uma arte conceptual, ao demonstrar pela sua pintura como a reflexão pode modificar a visão. Mais do que qualquer outro pintor seu contemporâneo, Cézanne terá aberto um espaço de ruptura com a pintura tradicional, naturalista, superando também as limitações da arte impressionista. A Cézanne se deverá o desvendar de novos caminhos, nomeadamente o caminho da "arte abstracta" (arte que, neste contexto, entendemos como todo o tipo de arte desprovida de uma relação analógica ou de referencialidade com a realidade física empírica). Na sua palestra "Modern Art and its Philosophy" (1914; incluída em *Speculations*, 1960), Hulme dedicará algumas páginas de reflexão à obra de Cézanne para mostrar, como não obstante as suas limitações, o trabalho deste pintor foi importante sobretudo por ter repudiado a fluidez dos impressionistas na procura de algo mais sólido e durável. Pound, por sua vez, insurge-se contra a prática impressionista numa linguagem que parece decalcar-se nas palavras de Cézanne em relação ao impressionismo: "This is the kind of impatience bred of impressionist habit, bred of the attention to light, which never rests the same, rather than to structure which does not alter" (A. N.: 123).

Indo contra a prática impressionista, Cézanne prestou, de facto, maior atenção à forma do que à luz, mediante um processo de *abstracção* que compreendo nos termos de uma psicologia tradicional, analítica, ou seja, no sentido literal de "tirar para fora", de "separar", num acto que transcende o fenómeno singular e accidental. Considero este um primeiro grau de abstracção ainda vinculado à realidade física, à observação e análise empíricas das formas naturais. Cézanne submetia a um olhar atento essas formas da Natureza, para depois as simplificar e apresentar em termos de figuras geométricas. Como se sabe, Cézanne considerava que todas as formas da natureza podiam ser reduzidas ao cilindro, à esfera e ao cone. O mundo da natu-

reza é imediatamente apreendido pelos sentidos, mas transfigurado por uma ordenação conceptual desses dados infinitos do mundo orgânico. Por outro lado, Cézanne insistia na necessidade de o artista estudar a Natureza: "O pintor deve consagrar-se inteiramente ao estudo da Natureza (...). Não se é demasiado escrupuloso, demasiado sincero, demasiado submetido à Natureza" (Venturi, 1968: 148).

O interesse pela Natureza não constituía qualquer novidade; pintores bem conhecidos como Turner e Constable, por exemplo, haviam feito dela o fulcro da sua arte, mas olhavam-na com uma dimensão quase mística ou religiosa. Cézanne distancia-se desta tradição pela racionalidade do seu olhar analítico. O artista desertor do Impressionismo estudava a Natureza sem sentimentalismo ou qualquer atitude romântica; procurava nela estruturas geológicas, as relações abstractas que queria passar à tela, repudiando assim a fugacidade das coisas, ultrapassando a sensação, ponto de partida e de chegada dos impressionistas. Com justeza, se poderá dizer que Cézanne lança os alicerces da pintura moderna, ao pintar, não o objecto em si, mas quer a relação dos objectos entre si, quer a relação entre o sujeito e o objecto, ao pintar, num processo de auto-reflexividade, o próprio processo de pintar.

O caminho do concreto para o abstracto, na obra de Cézanne, passa pela subversão deliberada de certas normas renascentistas – o rigor dos traços anatómicos, as semelhanças físicas com o real, o princípio da harmonia, etc. – e pela configuração de estruturas e de formas geométricas que subjazem aos objectos naturais capturados pelo olhar. Mas estamos ainda longe de uma arte não representativa ou não figurativa, já que a forma não se autonomiza, não se liberta totalmente do nexa com o objecto material, físico, contingente. A cabeça humana é esfera, o tronco é cilindro; a metáfora é ainda comparação na separação analítica (e ligação) dos dois termos. As formas geométricas não têm existência em si mesmas, como acontece em muitas obras vorticistas, onde há a intransitividade da forma.

As formas geométricas nos quadros de Cézanne são sempre e ainda formas de algo. Daí que as paisagens sejam referenciadas e remetam a uma topologia e geografia concretas, daí que os retratos reportem a seres humanos, tomados como modelos.

3. O Cubismo acentua a ruptura com a arte renascentista, tradicional, distanciando-se num mesmo tempo da fluidez dos impressionistas, mas, na perspectiva de Pound, não serve ainda a autonomização das "formas geométricas", não leva à criação de um universo puramente conceptual, da forma pura, dinâmica, energética, *i.e.*, do "Vortex". Na pintura cubista há a multiplicação do sujeito observador, o desdobramento do olhar que permite captar o objecto de vários pontos do espaço e do tempo (de fora ou de dentro desse mesmo objecto), num processo simultâneo de ver e pensar o objecto de todas as maneiras. A dissolução das leis da perspectiva permite a desconstrução e a decomposição do objecto, normalmente em formas prismáticas. Mas estes objectos surgem aos olhos do espectador e crítico Pound como estáticos, inertes, imobilizados no tempo e no espaço. É este estatismo dos objectos, a ausência de energia e de dinamismo que leva Pound a encarar o Cubismo com algumas reservas e a afirmar a diferença e a superioridade do Vorticismo, que virá, a seu ver, colmatar essa limitação da arte cubista e levar mais longe experimentações com a forma pura. A génese da palavra Vorticismo é mesmo explicada como decorrente da necessidade de uma demarcação do Cubismo: "One needed a name to distinguish the qualities of Lewis' work from the *nature mortism of Picassos's cubism* and more generally to distinguish what has been done in London from Continental work" ("Blast", *apud* Zinnes: 150; *italico* meu).<sup>6</sup> No ensaio "Wyndham Lewis", publicado em *Instigations* (1920), Pound reitera esta visão do Cubismo, elogiando a obra de Lewis pela vitalidade e energia que a afasta do Cubismo: "a demonstration of the difference between 'cubism,' *nature-morte-ism* and the vortex of Lewis: sun, energy, sombre emotion, clean-drawing,

>>

disgust, penetrating analysis..." (Pound, 1974: 424).<sup>7</sup>

Não se pense, porém, que a crítica ao estatismo da arte cubista significa correlativamente uma apologia dos princípios da velocidade e do movimento do Futurismo. No texto "Vorticism", Pound refere-se ao Futurismo como uma arte derivada do Impressionismo, definindo-o, como "a kind of accelerated impressionism" (V.: 206); ou, de uma forma mais desenvolvida como "a spreading, or *surface art*, as opposed to vorticism, which is intensive" (*Ibidem*; itálicos meus). Reiterava, em suma, os anátemas lançados, poucos meses antes, ao Impressionismo e ao Futurismo no seu "Vortex" de 1914: "They are the CORPSES of VORTICES. (...) Marinetti is a corpse" (Vx.: 152).

Repudiando qualquer associação ao futurismo, Pound equaciona uma radical polarização na base de uma curiosa aglutinação: "In the eighties there were symbolists opposed to impressionists, now you have vorticism, which is, roughly speaking, expressionism, neo-cubism, and imagism gathered together in one camp and futurism in the other" (*Idem*: 206). Em defesa do valor da "intensidade", que considera ser uma qualidade distintiva do Vorticismismo ausente da estética futurista, mas também em nome de posições estético-ideológicas bem diferentes perante a tradição e o passado (a que adiante regressarei), Pound marca a sua distância em relação a Marinetti: "The vorticist has not this curious tic for destroying past glories. (...) and as I am wholly opposed to his aesthetic principles I see no reason why I, and various men who agree with me, should be expected to call ourselves futurists" (*Ibidem*). Num outro ensaio, "Synchromatism" (1915), denunciando uma vez mais a frequente confusão na época entre Vorticismismo e Futurismo, insurge-se contra a ideia de que alguém possa captar algum traço futurista na sua poesia ou no trabalho de Gaudier-Brzeska ou numa obra de Lewis como "Timon of Athens", numa declaração que não admite réplica: "As for the principles of Vorticism and Futurism they are in direct or almost direct opposition" (S.: 23).

A demarcação em relação ao cubismo é, decerto, menos acentuada, como o prova o neologismo "neo-cubismo", a chave para a articulação possível entre Cubismo e Vorticismo. Apesar de algumas críticas, Pound considera de máxima importância a prática cubista, porque esta terá inaugurado o que ele designa por "art of patterns", ou seja, uma arte que não tem como objecto a imitação ou representação das formas naturais, mas a composição, o arranjo de cores, de linhas, de formas sólidas, num espaço plano, unidimensional, que não procura ser a réplica do universo natural: "They make a beautiful arrangement of lines or colours shapes on a flat surface. (...) Cubism is a pattern of solids" (E.G.G.: 184). Por outro lado, na linha de pensamento poundiano, os cubistas terão realçado, mais do que Cézanne, o poder criador do sujeito-artista, o valor do olhar singular, a fecunda actividade mental, imaginativa e geradora deste. Na definição de Vorticismo, Pound nunca deixará de acentuar a importância de uma arte que é a expressão do sujeito criador, a expressão de uma cosmovisão individual que se concretiza num objecto estético: "Vorticism means that one is interested in the *creative faculty* as opposed to the mimetic. We believe that it is harder to make than to copy" (A.V.: 6). O mérito de uma obra vorticista residirá, pois, não em qualquer relação de analogia com a realidade (nem reprodução, nem substituto), mas na revelação e na corporização de certas forças vitais, ocultas para a maioria das pessoas, e captadas racional ou intuitivamente pelo artista poderoso. A obra exprime o sujeito, enquanto manifesta um feixe de forças invisíveis, ao qual o artista dá forma e organização. Em vez de representar uma realidade mutável e acidental de um mundo físico, fenoménico, captado pelos sentidos, o artista revela um mundo de coisas indefinidas, impalpáveis.

Dizer que o Vorticismo é "expressão do sujeito" ou simplesmente "expressão" não significa, de modo algum, que a arte vorticista é, numa tradição romântica, a manifestação do mundo interior do sujeito criador, a expressão das suas emo-

ções pessoais e particulares ou a expressão do seu universo irracional e instintivo. As conotações românticas deste termo estão completamente ausentes no uso que Pound dele faz, como se pode verificar num dos muitos fragmentos onde o termo ocorre: "This organisation of form and colour is 'expression'; just as musical arrangement of notes is expression. The vorticist is expressing his complex consciousness. He is not like the iron filings, expressing electrical magnetism" (A.V.: 8). A insistência de Pound no factor racional, no intelecto, na consciência que controla e delibera, afasta-nos claramente da estética romântica e da estética surrealista. Em vários passos dos seus textos críticos, Pound salienta o papel da vontade consciente, da hiperlucidez, que estão na génese e presidem (ou devem presidir) a todo o processo de criação artística, exprimindo-se em fórmulas de assertividade (suas ou tomadas de empréstimo a Gaudier ou a Lewis), que não dissimulam o carácter imperativo e programático de uma estética normativa:

– "Will and consciousness are our vortex" (A.V.: 7);

– "... the old cry about intellect being inartistic, or about art being 'above', saving the word, 'above' intellect. *Art comes from intellect stirred by will, impulse, emotion*, but art is emphatically not any of these others deprived of intellect and out drunk on its 'lone, saying it is the 'that which is beyond the intelligence'" (A.G.B.:18; itálico meu).

Assim, são frequentes nas apreciações críticas de Pound sobre as obras vorticistas expressões valorativas do género: "work is conscious and thoughtful"; "remarkable intuition; application; perseverance"; "[a] mind work[ing] with deliberation of the chisel striving through stones"; etc.

Este realçar do papel do intelecto, de uma febril actividade mental (por oposição ao 'transbordar das emoções' ainda que 'recolhidas em tranquilidade', como o propunha Wordsworth) implica necessariamente uma concepção de arte como "poiesis" e uma rejeição de quaisquer teorias da inspiração artística, sejam elas de raiz platónica ou de raiz longiniana.

Em sintonia com as teorias de outros poetas modernistas bem conhecidos como Eliot ou Valéry, a arte é, para Pound, "artefacto", no sentido de ser o produto derivado de um *fazer*, de um trabalho árduo e moroso, onde o criador nunca deixa de ser também crítico.

Em coerência com estes princípios e pressupostos, e atento a outras tendências da arte moderna, Pound insurge-se contra a ideia de que as *obras de arte* realizadas sem qualquer concepção prévia ou atitude de volição como os chamados "'automatic' paintings" possam ser consideradas verdadeiramente artísticas e com valor estético. Obras que resultam de actos inconsciente ou semi-conscientes como aquelas onde as pessoas dizem ser conduzidas ou guiadas por alguma força inexplicável (onde "hands are guided by spirits or by some mysterious agency over which they have little or no control" [A.V.: 7]), podem, em sua opinião, ser consideradas interessantes numa perspectiva psicológica, mas não estética. A obras desta espécie não reconhece Pound qualquer valor artístico (não são exemplos de um acto de *criação*), situando-as bem no extremo oposto dos princípios vorticistas, porque elas são o produto de um estado de lassitude e de receptividade passiva, típico de artistas que em nada se distinguem de "somnolent or mediumistic persons" (*Idem*: 8). Em conclusão: "The softness and the ultimate failure of interest in automatic painting are caused by a complete lack of conscious intellect. Where does this bring us? It brings us to this: Vorticism is a legitimate expression of life" (*Ibidem*).

Isto conduz-nos, também, a um contraponto entre tipos de artistas, que se situa para lá de questões de ordem tecnicista ou compositiva. Na sua categorização do artista, Pound opõe a este tipo de artista *passivo/receptivo*, o artista activo, dinâmico, gerativo, fecundo, de que será um bom exemplo Gaudier-Bzerska, o artista completo que realiza em pleno os ideais da arte vorticista. Para Pound, Gaudier é um artista paradigmático, porque, entre outras qualidades, sabe estabelecer uma clara

discriminação entre satisfações da vida e satisfações de ordem estética. A confusão destes dois tipos de satisfação (ou fruição) redundará em má arte.

4. Segundo Pound, a arte representativa que vigorara até ao século XX (e que persistirá na obra de 'artistas menores'), arte descendente do Renascimento, assentava num ideal pseudo-estético: o artista supria anseios e necessidades de cariz existencial; oferecia ao ser humano substitutos e meios agradáveis para evadir as frustrações e pressões da realidade física e social. Desde sempre que o ser humano terá procurado na arte esta função compensatória ou de "consolação". Daí um humanismo que obliterava a dimensão estética, o objecto de arte em si mesmo. A obra de arte seria uma janela transparente para o universo, um meio ou instrumento, não um fim; o prazer daí derivado, à margem do prazer estético, residiria sobretudo no reconhecimento, na percepção, não das estruturas e formas artísticas em si mesmas, mas do carácter mais ou menos familiar dos conteúdos e formas representadas. Ou, na fórmula sintética de Pound, alusiva ao prazer do reconhecimento de que Aristóteles já falava na *Poética*: "Until recently people enjoyed pictures chiefly and often exclusively because the painting reminded them of something else" (T.V.: 155).

Nas suas linhas mais gerais, estas eram, aliás, teorias sustentadas na mesma época, no meio cultural londrino, por Hulme. As ideias de Pound sobre as obras de arte que precederam o trabalho de Cézanne têm, de facto, afinidades demasiado estreitas com as de Hulme para poderem passar despercebidas. Os pontos de contacto surgem, por vezes, ao nível da superfície textual, em referências explícitas às ideias daquele ou ainda no vocabulário crítico de empréstimo utilizado, outras vezes, ao nível da própria argumentação teórico-conceptual – o que ensaios como "The New Sculpture" ou "Exhibition at the Goupil Gallery" podem facilmente comprovar. Pound tinha conhecimento da palestra "Modern Art and its Philosophy" que Hulme

proferira na "Quest Society" (em Fevereiro de 1914), uma dissertação sobre dois tipos de arte e sobre as diferentes atitudes filosóficas que lhes subjazem. Não lhe atribui, no entanto, grande importância, referindo-se-lhe mesmo, no artigo "The New Sculpture", como "an almost wholly unintelligible lecture on Cubism and new art at large" (T.N.S.: 179). Apesar desta nota de desprezo, Pound assimilou, sem dúvida, as teorias de Hulme, expostas também numa sequência de ensaios publicados em *New Age*, em 1914, com o título "Modern Art" (incluído em *Further Speculations by T. E. Hulme*, 1955);<sup>8</sup> mas fê-lo, decerto, de forma crítica e selectiva, delas retendo o que ele próprio poderia ter concebido e teoricamente elaborado. As ideias de Hulme funcionaram, no mínimo, em Pound, como catalizadoras de reflexões mais aprofundadas sobre a natureza da arte moderna, alargando o espaço dialógico construído em torno (e a partir) de alguns periódicos mais activos no debate cultural da época. Hulme não expunha, aliás, uma teoria original ou inovadora de arte; vai buscar, como ele mesmo assinala, muitas ideias e vocabulário crítico aos estudos do historiador de arte alemão Wilhelm Worringer.<sup>9</sup> Como o próprio Pound diz num dos seus textos sobre o Vorticismo, não será assim tão importante saber quem disse primeiro. Não importa apontar a prioridade desta ou daquela teoria, mas realçar um certo consenso na discussão da natureza da arte moderna, não obstante o reconhecimento da especificidade dos diferentes *ismos*. No mesmo ensaio onde acusa Hulme de ser ininteligível, Pound manifesta a sua concordância com uma premissa básica da palestra de Hulme: "the difference between the new art and the old was not a difference in degree but a difference in kind: a difference in intention" (palavras de Hulme citadas por Pound; *apud* Zinnes: 180). Mas, não obstante a assimilação de algumas posições teóricas de Hulme, ou mesmo de uma certa terminologia, há que acentuar que a teorização de Pound sobre a arte moderna nunca atinge o grau de abstracção e de sistematização que encontramos em Hulme – daí uma resistência às categorias genéricas típicas do discurso hulmeano.

>>

Como de início relevei, Pound faz um estudo mais particularizante, procurando definir e estabelecer a especificidade de certos movimentos ou mesmo da obra de artistas individuais.<sup>10</sup> É essa atenção à diferença específica, mas também os critérios da precisão e do rigor, que o levarão, mais tarde, a criticar o uso impreciso e generalizante do termo "abstracto": "People talk about 'abstract sculpture' without realising the various degrees of abstraction which can obtain and have obtained in great sculpture. We will never have active sculptural criteria until more critics understand the extent to which a good sculptor 'abstracts' form, takes form from natural objects, and puts it together again in his work" (G.P.: 193).

Em inícios do século XX, o objectivo imediato e pragmático de Pound é, sem dúvida, a demarcação do Vorticismo de outros movimentos artísticos europeus da época (sobretudo do Futurismo e do Cubismo), com o firme propósito de promover, à época, as realizações artísticas desse movimento londrino. Por isso, diferentemente do *filósofo* Hulme, Pound não está muito interessado em elaborar um estudo mais abrangente sobre a história da arte e a sua filosofia, ou em estabelecer dicotomias tipológicas, que não deixam de ser também, em Hulme, dicotomias entre sistemas ou atitudes filosóficas. Se alguma distinção Pound estabelece com uma certa insistência e convicção é a distinção valorativa, subjectiva, que opõe, em termos acrónicos e universais, "arte menor" a "arte maior", tendo esta, em seu entender, a sua melhor concretização na arte vorticista.

Por sua vez, a orientação mais teórica de Hulme apreende-se, de imediato, na tipologia que estabelece de início entre duas espécies distintas de arte: "old art" ou "vital art" e "new art" ou "non-vital art", também designada por "geometric art".<sup>11</sup> Para Hulme, a "arte antiga" ou sinónimos como "vital-art", "naturalism", "realism" (estes últimos, tomados numa acepção genérica) caracteriza-se por linhas suaves, não-angulares ou rectilíneas, pela ilusão de formas dinâmicas e de movimentos vitais (poderíamos dizer, anímicas), que originam um

prazer análogo ao que o ser humano sente na contemplação da Natureza. Obras deste tipo representam, nas palavras do crítico "objectification of our own pleasure in activity, and our own vitality. The worth of a line or form consists in the value of the life which it contains for us" (Hulme, 1960: 85). Este seria o tipo de arte que encontramos na Grécia antiga da época clássica, a arte que revivesceu e continuou na Europa a partir do Renascimento. Julgo que é este tipo de arte e de argumentos que Pound tem em mente quando escreve acerca do que designa por "the caressable work of art", ou seja, a arte que privilegia o assunto ou mensagem tratados. A conexão entre "the caressable work of art" e a arte grega surge bem explícita no título do artigo "The Caressability of the Greeks".

A atenção e a valorização da obra particular, do artista individual, a percepção da diferença em conjuntos aparentemente homogêneos, impedem Pound de cair na generalização e radicalização de Hulme. Para Pound, a ideia de uma arte grega uniforme e homogênea está errada (considerando o produto artístico, infere-se); existirá, sim, um *ideal* estético comum, subjacente quer à arte grega quer à arte renascentista, sem continuidade na arte moderna das vanguardas. Esse *ideal* ou princípio-motriz é sintetizado numa simples fórmula: " 'The Beautiful' is the caressable, the physically attractive" (T.C.G.: 28). Nesta linha de pensamento, o "belo" em arte derivará da empatia, da adesão emocional, da projecção pessoal do espectador no universo artístico. Para Pound, obras que produzem este efeito não podem ser incluídas na categoria de "great art", porque a familiaridade e a ausência de um distanciamento estético-afectivo reduzem o seu valor artístico. O valor dessas obras será, à partida, efémero, temporário, vulnerável a factores emocionais e subjectivos, dependente das vivências íntimas dos espectadores. Compreende-se, nesta ordem de ideias, o sentido das afirmações: "That is the trouble with the caressable in art. The caressable is always a substitute" (A.J.E.: 12). Tal como em Hulme, a crítica de Pound dificilmente se situa no

>>

domínio estrito da estética; ambos enveredam, a cada momento, pelos campos da filosofia, da psicologia, ou mesmo da sociologia (da criação artística ou da recepção). Ambos procuram uma fundamentação filosófica para tais produtos artísticos e é neste domínio que outras divergências se fazem notar.

Para Hulme, a arte que ele designa por "vital art" (e que faz corresponder a um período bem determinado da história da cultura ocidental) é manifestação, registo e resposta a uma ideologia, religião e filosofia europeias, absolutamente distintas das de determinadas civilizações orientais, como, por exemplo, a hindu e a bizantina. Hulme fala em tipos de artes diversos que derivam de "desejos" e de "necessidades mentais" totalmente diferenciados. Fora de causa está, di-lo Hulme expressamente, a explicação da arte abstracta, não figurativa, a partir da questão da (in)competência técnica ou artística (ou de estádios de desenvolvimento técnico). Hulme explica o tipo de arte orgânica, não abstracta, ou "vital art", em função de uma consciência colectiva, de denominadores comuns a uma filosofia que, em termos genéricos, postula a existência de uma relação panteísta, de harmonia entre o homem e o mundo circundante. Esta cosmovisão humanista e optimista (que começaria a ceder com Rousseau e atingiria a decadência em inícios do século XX) teria tido a sua melhor representação na arte clássica grega (não na arte grega arcaica, marcada pela abstracção), quando os gregos alcançaram "a kind of optimistic rationalism" (Hulme, 1960: 90). O prazer que advém da arte, criação ou contemplação, seria então essencialmente de natureza intelectual.

Em Pound, os fundamentos filosóficos e os pressupostos da sua teoria de arte são de outra ordem e podem ser enunciados sinteticamente do seguinte modo: a consideração de que se a arte grega representa melhor esse estado de beleza baseado no princípio afectivo da "caressability", esse ideal persistirá na arte europeia na obra de muitos artistas seus contemporâneos e na visão de arte de um certo público (indiferente e incapaz de compreender as experiências artísticas de vanguarda); o não

considerar de forma tão simplista e ingênua a ideia de uma harmonia do homem grego com o mundo que o rodeia, colocando, pois, reservas às ideias daí decorrentes de optimismo e de felicidade; a importância maior (que Pound sempre concede) ao indivíduo, aos motivos psicológicos pessoais e particulares quer do artista quer do espectador.

Assim, segundo Pound, o prazer que advém desse tipo inferior de arte (de artistas gregos ou de artistas modernos) depende de um mecanismo de transferência experimentado quer pelo artista menor quer por um público sem sensibilidade artística, destituído de valores estéticos. O prazer por eles procurado e experimentado será menos de natureza intelectual do que emocional e sentimental. Neste contexto, uma vez mais, o artista vorticista serve como elemento de exemplificação contrastiva: "... The ideal vorticist is not the man of delicate incapacities who, being unable to get anything from life, finds himself reduced to taking a substitute in art" (A.J.E.: 12).

O espectador equivalente ao mau artista terá também atitudes pseudo-artísticas, procurando na arte as formas ilusórias do real, indiferente ao poder criador e construtivo do artista, em busca de um prazer de natureza emocional ou sentimental. Para Pound, o interesse do público, por exemplo, pela escultura de M. Rodin, "La Vieille Heaulmière", é, em grande parte, o resultado desses motivos de ordem sentimental, para os quais contribuirá o título (suplemento narrativo ou discursivo com conotações emotivo-culturais): "It is a pathos for lost youth, etc, intensified by a title reminiscent of Villon. Without the title from Villon the bronze loses much of its force" (A.J.E.: 13). Ou seja, o prazer não é nem artístico nem estético, ou se o é, é-o de forma impura. E qualquer obra (pseudo)artística, que ofereça ao espectador a ilusão da realidade ou simplesmente as satisfações elementares da vida (do reconhecimento, da identificação, da semelhança com o real) é, em seu entender, "downright *bad art*" (*Idem*: 12). Nesta categoria subjectiva inclui Pound não só grande parte das obras gregas como inúmeros trabalhos e expe-

rimentações artísticas de pintores e escultores modernos, que julgam que para serem classificados como "modernistas" lhes é suficiente produzir obras com uma acentuada dose de arcaísmos, de elementos exóticos ou de ingredientes alusivos à maquinaria moderna.

No extremo oposto desta arte medíocre, coloca Pound, bem no topo da escala, as obras vorticistas, que aponta como os melhores exemplos da "great art", a arte regida por leis internas, intrínsecas, obras que se constituem como formas autónomas capazes de criar um universo auto-suficiente, independente da realidade empírica: "These things are great art because they are sufficient in themselves. They exist apart, unperturbed by the pettiness of the daily irritation of a world full of Claude Phillipses and Saintburys, and of the constant bickerings of uncomprehending minds" (E.G.G.: 183).

146>147

Voltando costas ao Renascimento, cujo programa (a procura de um certo realismo) terá degenerado em retórica (abominada por Pound em muitos textos críticos dedicados à literatura), o programa vorticista procurará a recuperação de ideais estéticos perdidos na tradição oriental. Trata-se, em primeiro lugar, de destruir de vez a ideia ocidental de "mimese", entendida como cópia (na tradição platónica), ou de representação (na tradição aristotélica), de eliminar todo e qualquer intuito de produzir a "semelhança" com as formas naturais e de promover um ideal estético que realce o valor da *simplificação*, da *forma*, das *estruturas*. A alternativa à arte ocidental estabelecida é procurada na arte oriental e na arte africana. Não há pretensão de inventar uma arte nova ou de cortar radicalmente com a tradição, com o passado na sua globalidade, mas de produzir algo distinto, na redescoberta e reactivação de tradições específicas. Pound faz questão em vincar a diferença entre o Vorticism e o Futurismo, no que diz respeito à tradição:

This is not futurism. The futurists are evidently ignorant of tradition. They have learned from their grandfathers that

such and such things were done in 1850 and they conclude that 1850 was all "the past". *We do not desire to cut ourselves off from the past. We do not desire to cut ourselves off from great art of any period.* (W.L.: 189-190)

Com mais significado ainda é a convocação do passado no âmbito do manifesto vorticista poundiano:

All experiences rushes into this vortex. All the energized past, all the past that is living and worthy to live. ALL MOMENTUM, which is the past bearing upon us, RACE; RACE-MEMORY, instinct charging the PLACID, NON-ENERGIZED FUTURE. (...) All the past that is vital, all the past that is capable of living into the future, is pregnant in the vortex, NOW. (Vx.: 151)<sup>12</sup>

>>

Pound referir-se-á a uma nova *Renascença* e a um despertar, provocados e estimulados por forças externas, por correntes e influências oriundas da China, do Japão e do Egipto. No pensamento de Pound, a arte vorticista participa de um processo mais geral de abstracção e de síntese em curso na civilização ocidental, e que se traduz, essencialmente, numa arte de formas geométricas e de experimentações com a forma pura, i.e., "form, not the *form of anything*" (A.J.E.: 13).

5. Poder-se-á então dizer que o movimento vorticista lançado em Londres na revista *Blast* partilha do rumo e de traços de muitos outros movimentos modernos da sua época, de tendências que Hulme aponta como características da arte do século XX em geral: arte de formas geométricas, de linhas simplificadas; arte que instaura um ideal de beleza associado à maquinaria; arte com algumas analogias com a arte primitiva e oriental; arte que procura e revela algo de permanente e imutável.

Para Hulme, a presença de uma arte geométrica, de traços estilizados semelhantes aos da arte arcaica, egípcia, chinesa e bizantina, é um dos factos mais marcantes no panorama artístico de inícios de século XX, indissociável, a seu ver, de uma

curiosidade ou interesse generalizado do público da época por esse tipo de arte. Interesse que, não sendo arqueológico (como em períodos anteriores), é, no entanto, para a maioria das pessoas, um interesse passivo, de curiosidade por algo que consideram "naive", "fresh" ou "exotic". No domínio artístico, o interesse pelo arcaico e a incorporação de arcaísmos de tradições diversas por parte da arte nova e moderna não significa, diz-nos Hulme, "a romantic return to barbarous and primitive art, apparently inspired by a kind of nostalgia for the past" (Hulme, 1960: 98). Essa tendência para o arcaico é apenas um estágio, uma fase de transição de uma arte em demanda de novas formas de expressão, mais adequadas a uma percepção mais intensa do mundo. Na natureza abstracta de determinadas artes arcaicas terão alguns artistas encontrado a expressão de um tipo análogo de intensidade, nelas descobrindo fórmulas provisórias que lhes permitiram superar a insatisfação com a arte existente. Quanto à arte resultante dessa incorporação temporária do arcaico, Hulme considera as seguintes hipóteses:

As far as one can see, the new "tendency towards abstraction" will culminate, not so much in the simple geometrical forms found in archaic art, but in the more complicated ones associated in our minds with the idea of machinery. In this association with machinery will probably be found the specific differentiating quality of the new art. (...) Besides the interest in machinery itself, you get the attempt to create in art, structures whose organisation, such as it is, is very like that of machinery. (...). The point I want to emphasise is that the use of mechanical lines in the new art is in no sense merely a reflection of mechanical environment. It is a result of a change of sensibility which is, I think, the result of a change of attitude which will become increasingly obvious. (Hulme, 1960: 109)

Para Hulme, esta nova arte evidenciará mais do que ênfase na forma em si, uma ênfase numa espécie particular de forma associada à maquinaria. O seu conceito de forma é ainda,

como se depreende da sua exposição, de carácter empírico. As obras de Picasso, por exemplo, são para Hulme, um estudo de formas da maquinaria.

É em torno desta discussão acerca de "forma" e de "máquina" que as divergências entre Pound e Hulme se acen-  
tuam, e que a teoria de Pound se reveste de maior originalida-  
de. Quando Pound utiliza o termo "forma", utiliza-o, normal-  
mente, num sentido abstracto, sem relação alguma com qual-  
quer objecto – natural ou mecânico. É certo que nas suas refle-  
xões sobre a arquitectura, Pound parece entender "forma"  
numa acepção de raiz empirista e realista, num sentido quase  
material. Em certos contextos, expressões por ele utilizadas  
como "impressions of form" ou "perceptions of form" parecem  
resultar de um processo abstraizante que tem como ponto de  
partida a realidade sensível, observável. É assim que num pas-  
seio por Picadilly, Pound não vê casas isoladas, entidades sin-  
gulares, mas já conjuntos ordenados, configurações: "What was  
a dull row of houses is become [*sic*] a magazine of forms. There  
are new ways of seeing them. There are ways of seeing the shape  
of the sky as it juts down between the houses" (A.V.: 9). Existe,  
de facto, uma observação factual de uma certa realidade, como  
existe uma experiência visual num espaço e tempo determina-  
dos, mas a visão não atomística da realidade, a imposição do  
que Pound designa por "form-motifs", subordinam a sensação  
ao campo conceptual, o olho à mente construtiva. A ênfase cen-  
tra-se no projector e não no objecto iluminado ("ways of  
seeing"). Não se trata de um mero processo de abstracção de  
detalhes e de elementos secundários ou de fazer corresponder a  
um dado objecto natural uma forma geométrica: o sujeito activo  
percebe o mundo não como uma soma caótica de objectos está-  
ticos, mas já como formas, como conjuntos organizados sus-  
ceptíveis de serem reorganizados. Não será demais sublinhar  
que, na tradição modernista, o espaço a que Pound se refere  
não é um espaço físico natural (que, por exemplo, é a base do  
trabalho prático de Cézanne), mas um espaço de urbanidade,

>>

logo, já subordinado a um qualquer princípio de organização e de arranjo arquitectónico, de formas susceptíveis de serem reorganizadas em função do olho que observa. Assim, deambulando pelas ruas de Londres, Pound capta relações de formas arquitectónicas em termos geométricos: "(...) so the simple composition of the oblong house front, punctuated by the four, six, or more smaller oblongs, depends almost wholly upon the careful proportion of the smaller oblongs" (A.N.: 75). O olhar crítico impõe uma síntese, a linguagem quase matemática transforma o termo "oblong(s)" desta equação em símbolos que deixam de ter referentes externos. Repare-se que a passagem de "oblong" de adjetivo a substantivo anuncia já um entendimento da forma geométrica como entidade autónoma, que surgirá de forma mais explícita em certos passos de ensaios críticos sobre a escultura e a pintura. Acerca de uma escultura de Gaudier, "The Dancer", Pound expressa sem equívocos esta concepção: "The 'abstract' or mathematical bareness of the triangle and circle are fully incarnate, made flesh, full of vitality and of energy" (P.M.E.: 251). Gaudier é, para Pound, um grande artista, por conseguir vitalizar a qualidade de abstracção das formas, por lhes conceder uma energia própria semelhante à existente na arte egípcia. Sobre esta concepção de forma como entidade desligada dos objectos contingentes, logo transformada em puro ser com existência própria, se pronunciará também Lewis em termos ainda mais explícitos: "... in the matter of form, a shape represented by fish, remained a form independent of the animal, and could be made use in a universe in which there were no fish" (*apud* Michel, 1971: 443).

O conceito de forma adquire para estes artistas uma dimensão quase espiritual. Pound, por exemplo, referir-se-á à figura "Christ" de Epstein como arte religiosa, por transmitir uma emoção estética intensa, na combinação harmoniosa das formas, na sua beleza exclusivamente escultural, sem necessidade alguma de elementos de narrativa ou de figurabilidade. Esta, como outras obras de Epstein, são exemplos

de arte de "expressão", isto é, arte que resulta da organização de formas e cores, da síntese e confluência de forças vitais: "These forces may be 'the love of God', 'the life-force', emotions, passions, what you will" (A.V.: 5).

Pound situa também esta nova arte para lá de qualquer ideia de referencialidade: "*We have arrived at an age when men consider a statue as a statue. The hard stone is not the live coney. Its beauty can not be the same beauty*" (A.G.B.: 43). Baseando-se possivelmente nesta e noutras asserções análogas de Pound (vejam-se, por exemplo, os aforismos: "The work of art is not a means. The work of art is an end" [H.S.: 214]), Harriet Zinnes coloca Pound numa tradição crítica formalista. A insistência deste no valor da organização de formas geométricas, da simetria, do equilíbrio, da "linguagem" autónoma da escultura ou da pintura pode levar-nos nessa direcção, mas os critérios de avaliação crítica de Pound dificilmente se poderão considerar como sendo estritamente formais.

Assim, o estudo poundiano de um trabalho de Gaudier nunca poderá circunscrever-se aos elementos intrínsecos ao mesmo, à relação exclusiva de massas e de planos entre si. Outras relações importantes que transcendem o objecto são constantemente convocadas: destaque-se a inserção da obra numa ordem mais vasta (e o conceito eliotiano de "tradição" é aqui pertinente), a relação constante de qualquer objecto único, singular com outras obras suas contemporâneas ou pertencentes a outros tempos e tradições, como por exemplo, as obras da tradição oriental. Por outro lado, como já sugeri, a teoria de Pound sobre o Vorticismo é também uma teoria da gestação, da psicologia do artista. Pound nunca se limita a um estudo descritivo e sincrónico do objecto estético. A valoração de qualquer obra de arte articula-se com a valoração do sujeito que a criou, de um ser real, acerca do qual nos fornece, por vezes, informações biográficas.

Para além da inserção de uma obra no panorama artístico geral, Pound procede ainda à sua inserção numa ordem univer-

sal, atemporal, diria mesmo místico-religiosa. Refiro-me, especificamente, à obra vorticista, em cuja gênese Pound encontra um desejo de perfeição. Detendo-se na motivação artística, Pound invoca o anseio de uma harmonia plena: "One hopes that one likes Confucius, and that one has faith in a sort of germinal perfect" (W.L.: 190). O artista grandioso como o é, para Pound, Gaudier (ou Epstein, ou Lewis, em suma, os "maiores" no Vorticismo) cria a sua obra movido pela demanda, pelo anseio de uma ordem permanente, imutável, subjacente ao fluxo da realidade física circundante. O artista procura evadir e superar a instabilidade, a imperfeição do momento presente e ultrapassar o mundo das aparências. Pound vê na arte vorticista a realização desse ideal supremo de "austere permanence" (E.G.G.: 183). As obras vorticistas exprimem, a seu ver, um mundo de relações eternas, uma austeridade e solenidade inerentes à arte do Egípto, uma carga metafísica característica não só da arte egípcia como da arte chinesa. *A permanência* é, por exemplo, uma das qualidades que aponta nalgumas esculturas de Epstein: "Representing, as they do, the immutable, the calm thoroughness of unchanging relations, they are as the gods of the Epicureans, apart, unconcerned, unrelating" (*Ibidem*). Transcendem o seu tempo, a sua época, e nisso residirá a sua grandeza e universalidade.

Para Pound, a civilização moderna camuflou essa energia vital, limitando-se a sublimar as ameaças que espreitam os seres humanos e que o artista capta:

The artist recognizes his life in the terms of Tahitian savage. His chance for existence is equal to that of the bushman, his dangers are as subtle and sudden. He must live by craft and violence. His gods are violent gods. (...) There is a recognition of this strife in the arts — in the arts of the moment. (T.N.S.: 181)

Reconhecemos aqui um dos motivos recorrentes da teorização de Pound ao longo da sua vida: a ideia de uma "permanent basis of humanity", para lá de todas as transformações históri-

co-sociais. Na perspectiva de Pound, não obstante as mudanças de superfície, o mundo continua a ser regido por leis arbitrárias que ameaçam a integridade física e psíquica do ser humano que tenta resistir à alienação e ao adormecimento. O artista consciente é esse ser. O confronto do artista com a realidade, não será, à imagem dos humanos primitivos, com o universo físico, geográfico, mas com um mundo transformado, socializado. A sua luta será contra as forças do obscurantismo, da inércia, do conformismo. E por isso, a insistente apologia poundiana do intelecto e do instinto. A perspectiva sociológica e metafísica surgem indiferenciadas. As fronteiras entre o discurso sociológico e o filosófico diluem-se. O artista busca uma idealidade ou uma realidade permanente para além do sensorial. >>

Pound definirá o programa do Vorticismos nos termos de um idealismo que não poderá ser confundido com escapismo: "We seek for a lost reality and a lost intensity" (A.A.D.: 28). Sem se referir às teorias de Hulme, Pound sustenta ideias análogas às que aquele expusera na conferência "Modern Art and its Philosophy". Nessa conferência, Hulme preocupava-se com as motivações e atitudes filosóficas do homem que criara em épocas remotas uma arte geométrica tão distinta da arte clássica grega. Hulme explica a arte primitiva como sendo o resultado de uma atitude de temor do homem perante o mundo caótico, em permanente fluxo. Em todo o caso, era o produto de uma "separação" (ou descontinuidade) homem-mundo, inexistente no mundo grego. Assim, para esses povos primitivos que sentiam a arbitrariedade e a efemeridade da sua existência, a arte geométrica, "[art] of rigid lines and dead cristaline forms" oferecia a ilusão de permanência, de petrificação do mutável, a imagem de um mundo fixo, ideal. Em suma, a motivação básica para este tipo de arte residiria no medo, no conflito latente entre o homem e o mundo circundante.

Mas se esta teoria é plausível para explicar a arte primitiva, ela é inadequada para explicar o ressurgir no século XX de uma arte geométrica. Hulme tem perfeita consciência disso,

quando aponta outros motivos susceptíveis de conduzir à arte abstracta: não o sentimento de inferioridade ou de pequenez, mas o desprezo ou desdém pelo mundo terreno e material. Quer a arte quer a filosofia bizantinas terão sido o produto desta atitude perante o mundo. Por outro lado, também o puro desejo de conhecimento, a busca filosófica de um sentido para a existência humana terão estado na origem de uma arte igualmente abstracta, com traços nitidamente geométricos. A visão de Pound da arte geométrica do seu tempo articula-se de algum modo com esta última perspectiva. Pound concebe o artista (poeta, escultor, pintor), como um homem completo, na vanguarda, ávido de conhecimento, insatisfeito com um mundo de verdades relativas : "[a] man who has some sort of *hunger for life, some restless for a meaning* [who] is willing to spend (...) any six months, *in a wilderness of doubt* if he may thereby come to some deeper understanding; to some emotion more intense than his own" (W.L.: 187; itálico meu). A finalidade última das artes seria permitir um melhor conhecimento da natureza humana: "The arts give us our best data for determining what sort of creature man is"<sup>13</sup>. Não será o medo a força-motriz a impelir o artista, mas a curiosidade, o desejo de saber.

Esta atitude explicará, segundo Pound, o interesse de alguns artistas pela máquina, como é o caso de Wadsworth, o único artista vorticista, aliás, a concentrar-se inteiramente na máquina. A obra de Wadsworth não se limitará à representação passiva da máquina, mas procurará evidenciar uma forma de energia mecânica e uma beleza completamente dissociada das formas naturais. Depreende-se das palavras pouco claras de Pound sobre este tema que a máquina só lhe interessa como signo metonímico de energia, de força organizada, ou mesmo de uma outra forma de harmonia. Assim ao olhar para um desenho de Wadsworth, Pound não esgota o seu interesse na forma mecânica, inerte, mas associa-a a uma ideia de harmonia: "... and that even his machinery should tend toward an oriental angular grace" (E.W.V.: 192). A arte é, para Pound, insista-se,

em primeiro lugar, a expressão do sujeito, só depois (e sem carácter de necessidade) da sua época. Como tal, não atribui à máquina o papel decisivo que Hulme lhe atribui, nem se interroga sobre as relações futuras entre o artista e o engenheiro.

Mais do que uma arte "modernista" ou o valor do consenso, Pound concebe uma arte assente no valor diferencial, uma arte de indivíduos que respeite a sensibilidade própria de cada artista. Este credo individualista, reiterado de forma mais ou menos explícita em textos críticos, e validado pelo exercício de uma actividade crítica orientada para a singularidade do artista em estudo encontra a sua perfeita expressão na fórmula sentenciosa num texto de 1914, que subentende a impossibilidade de uma visão unitária da arte moderna: "The Vorticist movement is a movement of individuals, for individuals, for the protection of individuality".<sup>14</sup>

Cada indivíduo, por sua vez, procurará exprimir emoções definidas, particularizantes, não uma emoção global e difusa. Segundo Pound, "EVERY CONCEPT, EVERY EMOTION PRESENTS ITSELF TO THE VIVID CONSCIOUSNESS IN SOME PRIMARY FORM" (Vx: 151). Será essa forma básica, também denominada de "primary pigment", que determina, *a priori*, a arte em que certa emoção ou certo conceito vai concretizar-se. Emoções, sensações, pensamentos serão formulados em equações constituídas por elementos simples ou compostos. Como na ciência, é necessário o rigor, a precisão, para que a equação seja eficiente, se adequa às emoções e consiga exprimi-las com objectividade.<sup>15</sup> Há, assim, uma delimitação de esferas próprias para cada arte.

Não será, decerto, erróneo concluir que essa marcada diferenciação de domínios artísticos, traduzindo os ideais de "efficiency" e de "certitude", inúmeras vezes reafirmados por Pound, reflecte igualmente um modelo de produção profissional que muito tem a ver com a especialização típica da "machine age", tópico a que Hulme deu grande importância nas suas reflexões sobre a arte moderna e mais relevante no pensamento

poundiano do que poderá parecer na quase globalidade dos seus ensaios sobre o mesmo tema. Porque, nalguns textos, esta relação é manifesta: "The vortex is the point of maximum energy. It represents, in mechanics, the greatest efficiency. We use the words 'greatest efficiency' in the precise sense – as they would be used in a text book of MECHANICS" (Vx.: 151).

\*

\* \*

156>157

A separação de domínios artísticos acima exposta não implica, na perspectiva de Pound, um isolamento do artista e uma autonomização absoluta de cada área artística. Conhecemos bem o seu interesse e a sua prática de uma estética comparada; em muitos textos, Pound discorre sobre as interrelações entre as diversas artes, declarando que todas as artes têm "some sort of common bond, some interrecognition" (V.: 201). É possível mesmo uma espécie de conversão de uma arte noutra, sacrificando, no entanto, a *intensidade*: "There is music which would need a hundred paintings to express it" (Ibidem); ou a interdependência (desejável) das artes: "That the arts should be gathered together for the purpose of interenlightenment. The 'art' school, meaning 'paint school,' needs literature for backbone, ditto the musical academy, etc." (*apud* Zinnes: 275). É nesta linha de pensamento que Pound idealiza uma gigantesca comunidade de artistas devotada exclusivamente à arte, uma elite internacional composta pelos melhores e centrada numa grande capital – já que a nova arte é sempre entendida como urbana, cosmopolita, em luta contra o provincianismo e a mentalidade atávica:

I want not ten men but a hundred. I want not Rome, but New York or Chicago.

(...) I want painters, sculptors, musical composers, architects, scholars in the art of verse, and in the art of prose for that matter, and those who show some signs of being dramatists, and I should admit the occasional artists in the slightly divergent arts, say etchers or workers in bronze or in stained glass.<sup>16</sup>

Pound defende também a necessidade da divisão do trabalho: trabalho intelectual, por um lado, trabalho manual, por outro. Esta divisão implicaria uma hierarquização da sociedade, análoga à existente em épocas passadas, com a diferença de que na utopia poundiana (nos antípodas da utopia platónica) o artista se situa no topo da escala, constituindo com outros uma aristocracia intelectual. A esta aristocracia competiria manter vivo o espírito criativo ou inventivo do homem. A sociedade capitalista, industrial, com a sua consequente divisão do trabalho pode reverter-se em positiva para o artista e as artes. Indo ao encontro da teoria de Pound sobre a importância da "efficiency", a especialização técnica, a tecnologia poderiam ser colocados ao serviço do artista e contribuir para o aperfeiçoamento artístico. Mas Pound desvincula a figura do artista de qualquer ideia de propriedade ou de capital. Pound defende a necessidade de um sistema de Mecenato, idêntico ao que vigorou noutras eras (em Alexandria ou em Florença). O desenvolvimento da indústria e o consequente aumento de produção e de riqueza poderiam fomentar esse proteccionismo. Pound não se cansa de invectivar os "mecenas" americanos, exortando-os a adquirir arte moderna e contemporânea, que permita a libertação dos artistas dos circuitos comerciais e das pressões do mercado. Para Pound, a épocas de apogeu económico correspondem sempre épocas de florescimento das Artes. Em seu entender, caberia às entidades estatais ou outras com poder económico e interessadas no desenvolvimento nacional e incremento das artes providenciar o sustento do artista, a sobrevivência deste. A sua ideia de um "College of Arts", que parte do modelo da Academia americana em Roma, é uma ideia totalmente revolucionária e arrojada, quando pensamos no contexto de guerra de então.

O sistema de Mecenato impediria que o artista se subjugasse às leis do mercado, às honras e riquezas oferecidas pela classe burguesa, ansiosa por encontrar na arte formas de promoção ou de distinção social. Muitos artistas ingleses do seu

tempo, considera Pound, terão cedido à diversas formas de pressão e de corrupção, limitando-se a uma produção quase industrial de uma arte decorativa, ornamentada, que satisfazia os desejos pseudo-artísticos burgueses, referidos como "pink-satined bourgeoisie desire" (A.G.B.: 21). Em contraste com esses artistas, a apresentação poundiana da figura quase romântica de Gaudier como um artista que prefere a miséria e a pobreza à estabilidade e riquezas ao seu alcance ("Savage Messiah"). A força de Gaudier, como dos restantes Vorticistas, residirá, em parte, na resistência à demanda do mercado, aos padrões oficializados de arte e na capacidade de produzirem obras onde ousam exprimir a sua visão pessoal do mundo, proclamando de várias formas a liberdade criadora.

Se esta é uma arte de indivíduos, ela é essencialmente uma arte de artistas para artistas. Aos olhos de Pound, a obra de arte grandiosa e inovadora nunca encontrará recepção acolhedora ou compreensão junto do grande público. E a fraca adesão de um público mais vasto ao Vorticismo parece comprovar estes vaticínios. A recusa do público é, porém, encarada como um privilégio, uma vitória do artista, não uma derrota. Pela excelência do seu trabalho, os grandes artistas estão condenados a serem compreendidos por um grupo restrito de pessoas, artistas também. No artigo "That Audience, or the Bugaboo of the Public", Pound proclama sem subterfúgios o que outros artistas do seu tempo diziam de forma mais indirecta: "The artist must work for the few because there are only a few for whom he can really work" (*apud* Zinnes: 161). E, em muitos artigos, publicados em *Blast* e em *The New Age*, não se coíbe mesmo de insultar e esconjurar directamente o público.

Há, no entanto, que considerar que esta retórica da provocação (que nunca deixa de ser um elogio da ética vorticista) é também, em grande medida, uma retórica apelativa. A insatisfação com o público existente não é sinónimo de uma reclusão (ou apelo à reclusão) numa qualquer torre de marfim. Como muitos outros modernistas, há em Pound uma necessidade de

superar o esteticismo decadente de finais de século XIX, de *formar um público* novo para as novas formas de expressão artística. Muitos e diversificados são os caminhos seguidos pelos artistas, no sentido de superar a cisão de fim de século entre a arte e o público, entre o domínio do público e o domínio do privado – e outro é o lugar para o estudo desses caminhos. <<

## NOTAS

[1] A efervescência artística de inícios do século XX manifestara-se em Londres sobretudo através de várias exposições onde estava bem patente uma nova sensibilidade estética: as exposições promovidas, em 1910, por Roger Fry, *Manet and the Post-Impressionists* e *Second Post-Impressionist Exhibition, British, French and Russian Artists*, a exposição mais escandalosa, de 1912, *Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters and Sculptors*, e ainda, em 1914, a exposição *Twentieth Century Art, A Review of Modern Movements*, entre outras de menor importância.

[2] Na introdução à antologia referida, Harriet Zinnes demonstra como muito antes de se tornar um crítico de arte (i.e., antes de 1914), o interesse de Pound não se circunscreve à poesia, mas se expande, num movimento comparatista, a outros domínios como a música, a pintura, o desenho ou a escultura. Com pertinência, escolhe Zinnes um ensaio introdutório de Pound sobre a poesia de Cavalcanti, para demonstrar que "as early as 1910 the poet was consumed with an interest in the fundamental principles of all the arts" (Zinnes, 1980: xiii). Nesse texto, não só Pound nos oferece um contraponto entre a poesia e a pintura, como esboça, a propósito de M. Rodin, um princípio básico do Vorticism: "belief that energy is beauty" (apud Zinnes: xiii).

[3] Os textos de Ezra Pound retirados da antologia organizada por Harriet Zinnes (1980) serão referidos no corpo do texto pelas seguintes abreviaturas: E.G.G. – "Exhibition at the Goupil Gallery" (1914); E.W.V. – "Edward Wadsworth, Vorticist" (1914); T.C.G. – "The Caressability of the Greeks" (1914); T.N.S. – "The New Sculpture" (1914); V. – "Vorticism" (1914); Vx. – "Vortex" (in *Blast* 1, 1914); W.L. – "Wyndham Lewis" (1914); A.A.D. – "Affirmations. Analysis of this Decade" (1915); A.G.B. – "Affirmations. Gaudier-Brzeska" (1915); A.J.E. – "Affirmations. Jacob Epstein" (1915); A.V. – "Affirmations. Vorticism" (1915); S. – "Synchromatism" (1915); T.V. – "The Vortographs" (1917); A.N. – "Art Notes" (1917-1920); A.N.E.A.C. – "Art. The New English Art Club" (1918); P.M.E. – "Preface to the Memorial Exhibition 1918" (1918); H.S. – "Historical Survey" (1921); G.P. – "Gaudier: A Postscript 1934" (1934).

[4] Leia-se com alguma seriedade as palavras de aparente provocação (e isentas de qualquer filosofia romântica) de Pound sobre a sua actividade de crítico: "The gods forbid that I should set myself up as an art critic. I do not much believe in any

criticism of the arts save that which is made by artists, that is I want a painter on painting, a poet on verse, a musician on music. *Their criticism can be technical and exact*" (T.C.G.: 185; itálico meu). Para lá de outras questões, em causa está, sem dúvida, o problema bem complexo de uma metalinguagem adequada a novas formas de expressão artística e que T. E. Hulme aborda nos seus ensaios mais conhecidos dedicados à arte, nomeadamente, "Modern Art" e "Modern Art and its Philosophy" (ambos de 1914).

[5] Registe-se que a par da sequência de ensaios publicados em *The New Age* com o título englobante (e eloquente quanto à posição enunciativa) "Affirmations", Pound escreve outra sequência de artigos para o mesmo periódico a que dá o nome de "Art Notes", título que indicia bem o carácter fragmentário, paractático e elíptico de textos quase telegramáticos, reduzidos, por vezes, a listagens enumerativas de obras, sucintamente apresentadas.

160>161

[6] Outra explicação, não menos importante, para a génese do termo Vorticismo surge numa reflexão sobre o Imagismo e sobre o conceito de "imagem": "The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing. In decency one can only call it a VORTEX. And from this necessity came the name 'vorticism'" (V.: 207).

[7] Numa carta a John Quinn, datada de Julho de 1916, Pound "responsabiliza" também Lewis por esta visão do Cubismo: "The split from the cubists is, as Lewis has written somewhere, because the cubists are always doing things 'mort,' 'dead.' Lewis is all motion and vitality, but I can't see that it is ever the simple painting of the same object in two places at once on the canvas, as some of the poorer futurists do" (*apud* Zinnes: 238).

[8] Ambos os ensaios "Modern Art" e "Modern Art and its Philosophy" podem ser lidos em tradução portuguesa no volume *Imagens de Modernidade: Ensaios sobre Poesia e Arte*, Lisboa, Edições Colibri, 1995.

[9] Quer no ensaio "Modern Art" quer em "Modern Art and its Philosophy", Hulme reconhece essa dívida para com Worringer, que lhe chegaria através de Paul Ernst. Vale a pena citar algumas palavras de Hulme para vermos como também no discurso crítico o conceito de "originalidade" se tornara problemático no âmbito da modernidade e de uma arte e cultura cosmopolitas: "At that time, in an essay by Paul Ernst on religious art, I came across a reference to the work of Riegl and Worringer. In the latter particularly I found an extraordinary clear statement founded on an extensive knowledge of the history of art, of a view very like the one I had tried to formulate. I heard him lecture last year and had an opportunity of talking to him at the Berlin Aesthetic Congress. I varied to a certain extent from my original position under the influence of his vocabulary" (*in* "Modern Art", Hulme, 1955: 120).

[10] Este seria igualmente o espírito de *Blast*, a 'revista' que lançara o Vorticismo. Desde o seu primeiro número que *Blast* se propunha ser "a paper intended for the discussion of half a dozen heteroclitic contemporary movements" (Pound, "Collected Prose", *apud* Zinnes: 150).

[11] Embora Pound não se decalque nesta dicotomia, utiliza termos que não se afastam dos campos semânticos inerentes à terminologia hulmeana. Encontramo-los mesmo em alguns ensaios dedicados à poesia (e não podemos ignorar a sua filiação) no ensaio "Cavalcanti" (in *Literary Essays*): "anti-life", "anti-flesh", "non-plastic idea"; "visual non-animate plastic"; "animate" (Pound, 1974: 152-153).

[12] Por curiosidade, registre-se a opinião de Timothy Materer acerca do termo Vortex: "in 1914, the word 'Vortex' seemed a catchy new term for an avant-garde development in arts... the term was nevertheless grounded in Pound's study of ancient Greek philosophy" (apud Zinnes: xxii, nota 5). Tal opinião suscita a Zinnes comentários que subscrevo sem quaisquer reservas: "Actually, Materer's statement describes the fierce contradictions in Pound's nature: art revolutionary and art traditionalist. Or perhaps it merely confirms that radical movements must come out of tradition" (*Ibidem*).

[13] Cf. "The Serious Artist", in *Literary Essays of Ezra Pound*, 1974, p. 41. Neste ensaio publicado em *The Egoist*, em 1913, a questão do conhecimento é colocada não só em termos epistemológicos como também em termos éticos. Pound atribui ao artista uma função tão importante como a de qualquer cientista. Insistindo no valor da precisão e do rigor, Pound reitera desta forma o *dictum* já transcrito: "As touching fundamental issues: The arts give us our data of psychology, of man as to his interiors, as to the ratio of his thought to his emotions, etc., etc., etc." (*Idem*: 48).

[14] Cf. E.W.V., p. 191. Declinando o epíteto de líder ("head") do Vorticismo, Pound insistirá, num artigo de 1916 ("Ezra Pound Files Exceptions", in *Reedy's Mirror*) na diferença específica dos artistas vorticistas: "As an active and informal association it might be said that Lewis supplied the volcanic force, Brzeska the animal energy, and perhaps that I had contributed a certain Confucian calm and reserve" (apud Zinnes: 219). Pound subscreveria, sem dúvida, a divisa que, sob o pseudónimo de B. H. Dias, atribui a uma colecção de arte exibida, em 1918, em The New English Art Club: "There is no set current criterion; there is no type, and there are no ten types of picture that represent the present decade. *Painting has achieved a condition of absolute individualism*" (A.N.E.A.C.: 39; itálico meu).

[15] Vejam-se as equações (pigmento primário – arte equivalente) que Pound desenvolve no manifesto "Vortex", publicado no n.º 1 de *Blast* (apud Zinnes: 151-152): "sound" – "Music"; "formed words" – "Literature"; "the image" – "Poetry"; "form" – "Design"; "colour in position" – "Poetry"; "form or design in three planes" – "Sculpture"; "movement" – "Dance". Veja-se ainda, a propósito destas equações, o ensaio didáctico-explicativo "Vorticism", onde Pound explica os princípios fundamentais do movimento vorticista a partir do Imagismo, ou seja, do *Vortex* em poesia, exemplificando o processo poético e o conceito de *pigmento primário* através do seu célebre poema "In a Station of Metro" (apud Zinnes: 200-208).

[16] Palavras retirados do artigo "America: Chances and Remedies. Proposition III – The College of the Arts" (apud Zinnes: 3). Sobre este assunto ou sobre o tema mais genérico do Renascimento americano cf. ainda "The Renaissance" (*Poetry*, 1914), in *Literary Essays*, pp. 214-226, e o conjunto de ensaios publicados, em 1912, em *The New Age*, com o título de "Patria Mia".

>>

---

## BIBLIOGRAFIA ∨

Davie, Donald (1964), *Ezra Pound: Poet as Sculptor*, London, Routledge & Kegan Paul.

Hulme, T. E. (1960), *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, Ed. by Herbert Read, London, London, Routledge & Kegan Paul [1924].

— (1955), *Further Speculations by T. E. Hulme*, Ed. by Sam Hynes, Minneapolis, University of Minnesota, Press.

— (1995), *Imagens de Modernidade: Ensaio sobre Poesia e Arte* [ensaio de T.E. Hulme], Coord. Maria Helena Paiva Correia, Introd. Maria Alcinda Pinheiro de Sousa, Trad. João Ferreira Duarte, Maria Helena Paiva Correia e outros, Lisboa, Edições Colibri.

Grover, Philip (ed) (1978), *Ezra Pound: The London Years, 1908-1920*, New York, Ams Press.

Kayman, Martin (1986), *The Modernism of Ezra Pound: The Science of Poetry*, London, Macmillan.

Michel, Walter (ed.) (1971), *Wyndham Lewis: Paintings and Drawings*, London, Thames & H.

Pound, Ezra (1974), *Literary Essays of Ezra Pound*, Ed. with an Introduction by T. S. Eliot, London, Faber and Faber [1954].

— (1970), *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, New York, New Directions [1916].

— (1962), *Patria Mia and the "Treatise on Harmony"*, London, Peter Owen Ltd. [1912].

Schapiro, Meyer (1952), *Cézanne*. New York, Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

Taillandier, Yvon (s/d.), *P. Cézanne*, Paris, Flammarion.

Venturi, Lionello (1968), *Para Compreender a Pintura: de Giotto a Chagall*, Trad. Nataniel Costa, Lisboa, Editorial Estúdios Cor.

Wees, William C. (1972), *Vorticism and the English Avant-Garde*, Toronto, Manchester and Toronto University Press.

Zinnes, Harriet (ed.) (1980), *Ezra Pound and the Visual Arts*, New York, New Directions Books.