



Universidade do Minho
Instituto de Letras e Ciências Humanas

Maria Manuela Ribeiro Veloso

**Poéticas Visuais e Textuais nas duas
primeiras décadas do século XX.
Casos paradigmáticos nas Vanguardas
de Expressão Alemã e Inglesa:
Wassily Kandinsky e Ezra Pound
Else Lasker-Schüler e Wyndham Lewis**



Universidade do Minho

Instituto de Letras e Ciências Humanas

Maria Manuela Ribeiro Veloso

**Poéticas Visuais e Textuais nas duas
primeiras décadas do século XX.
Casos paradigmáticos nas Vanguardas
de Expressão Alemã e Inglesa:
Wassily Kandinsky e Ezra Pound
Else Lasker-Schüler e Wyndham Lewis**

Tese de Doutoramento no Ramo de Ciências da Literatura
Área de Conhecimento de Literatura Comparada

Trabalho efectuado sob a orientação da
Professora Doutora Ana Gabriela Macedo
e a co-orientação do
Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas

Julho de 2007

DECLARAÇÃO

Nome: MARIA MANJELA RIBEIRO VELOSO

Endereço Electrónico: mmveloso@netcabo.pt **Telefone:** 228 300 226

N.º do Bilhete de Identidade: 5808777

Título da Tese de Doutoramento:

Poéticas Visuais e Textuais nas duas primeiras décadas do século XX.
Casos paradigmáticos nas Vanguardas de Expressão Alemã e Inglesa:
Wassily Kandinsky e Ezra Pound
Else Lasker-Schüler e Wyndham Lewis

Orientadores:

Professora Doutora Ana Gabriela Macedo
Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas

Ano de conclusão: 2007

Ramo de Conhecimento do Doutoramento:

Ciências da Literatura, Área de Conhecimento de Literatura Comparada

É AUTORIZADA A REPRODUÇÃO INTEGRAL DESTA TESE, APENAS PARA EFEITOS DE INVESTIGAÇÃO,
MEDIANTE DECLARAÇÃO ESCRITA DO INTERESSADO, QUE A TAL SE COMPROMETE.

Universidade do Minho, / /

Assinatura: _____

*aos meus pais,
à minha filha,
ao Vítor*

Agradecimentos

À Professora Doutora Ana Gabriela Macedo pela sua perspicácia única face à articulação das várias disciplinas das Humanidades, à forma como as deslinda e cria nos seus pares e discípulos uma vontade tão grande e tão sustentada de Saber. Ao Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas pelo impulsionante rigor e instigante sabedoria com que conduziu a co-orientação desta tese. A ambos a disponibilidade sempre manifestada no decorrer dos trabalhos. A ambos a rara ponderação entre a inovação e a profunda cientificidade.

À equipa da biblioteca da Universidade do Minho, designadamente o Centro de Estudos Humanísticos, ao Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, aos departamentos de periódicos da Senate House (University of London Library) e da Staatsbibliothek zu Berlin.

Ao gabinete da Presidência do Instituto Politécnico do Porto, pela eficaz mediação do apoio concedido pelo PRODEP, bolsa que em muito facilitou a elaboração deste trabalho. Aos órgãos directivos e respectivos colaboradores, bem como aos colegas dos departamentos de Línguas e Culturas do Instituto Superior de Contabilidade do Instituto Politécnico do Porto, por todo o apoio prestado.

Poéticas Visuais e Textuais nas duas primeiras décadas do século XX.
Casos paradigmáticos nas Vanguardas de Expressão Alemã e Inglesa:
Wassily Kandinsky e Ezra Pound; Else Lasker-Schüler e Wyndham Lewis.

Resumo

Esta tese tem por objectivo verificar a intersecção de linguagens visuais e textuais em duas das primeiras vanguardas do Modernismo Europeu – o Expressionismo alemão e o Vorticismismo inglês, nos anos 10 e 20, bem assim como pôr em evidência as conceptualizações teóricas que as informavam. Simultaneamente faz-se um estudo comparativo das revistas emanadas pelos movimentos em análise, enquanto instrumentos crítico-literários e de veiculação dos pressupostos estéticos dos mesmos; este estudo levar-nos-á ao enfoque na poética visual que Wassily Kandinsky desenvolveu na fase de *Der Blaue Reiter* e na poética textual que Ezra Pound formulou no período Vorticista, respectivamente.

A confluência da teorização e da criação artísticas nos movimentos visados será em seguida testada na produção literária de Else Lasker-Schüler no âmbito da revista *Der Sturm*, bem como na escrita essencialmente programática e ocasionalmente ficcional de Wyndham Lewis na revista *Blast*. A dupla vocação destes autores, na pintura e na escrita, será um vector de análise na aplicação das poéticas visuais e textuais aqui propostas, cujo pendor sinestésico aponta para uma estética transversal potenciadora de identidades perceptuais, no contexto de uma modernidade revisitada.

Visual and Textual Poetics in the two first decades of the 20th Century.

Paradigmatic Cases in the German and English Avant-Garde:

Wassily Kandinsky and Ezra Pound; Else Lasker-Schüler and Wyndham Lewis

Abstract

The focus of this thesis is the interface of visual and textual languages in two of the first avant-garde movements of European Modernism: German Expressionism and English Vorticism – during the first and the second decade of the twentieth century. Moreover, it aims at critically displaying the theoretical conceptualizations by which they have been induced. Simultaneously, a comparative study of the “little magazines” of these movements will be made. “Little magazines” are here treated as critical and literary instruments that helped to convey the aesthetic principles of the avant-garde movements to which they belonged. Such a study will bring into focus, namely, Kandinsky’s visual poetics – during *Der Blaue Reiter* period –, as well as Ezra Pound’s textual poetics during his Vorticist phase.

The conjunction of theory and artistic creation in the above named movements will be subsequently analysed in Else Lasker-Schüler’s literary production in the context of *Der Sturm* magazine, as well as in Wyndham Lewis’s writings (mainly programmatic and, in a few cases, fictional) in the context of the *Blast* magazine. These authors double endowment, i.e. painting and writing, will support our analysis of the above mentioned interface of the textual and visual poetics of their work in the period referred, within the framework of a revisited modernity.

Índice

Agradecimentos	v
Resumo	vii
Abstract	ix
Introdução	1
Capítulo 1	
Pensamento e Correntes Estéticas no Quadro do Modernismo Europeu	11
1.1 – Clima Geomental	15
1.1.1 – A Metrópole	15
1.1.2 – A “Nova Mulher”	20
1.1.3 – A Guerra	27
1.2 - Clima Metafísico e Meta-estético	35
1.2.1 – Schopenhauer: Representação e Vontade	37
1.2.2 – Nietzsche e a Arte de Mudar Perspectivas	39
1.2.3 – Wilhelm Worringer e os conceitos de “Abstracção” e “Empatia”	42
1.3 – Transtextualidade no Expressionismo e Vorticismismo	48
Capítulo 2	
As Revistas no Modernismo como Instrumentos Crítico-Literários e de Pensamento	63
2.1 – <i>Der Sturm</i>	73
2.2 – <i>Der Blaue Reiter</i>	84
2.3 – <i>Blast</i>	100
Capítulo 3	
A Poética Visual de Wassily Kandinsky	111
3.1 – O Princípio da Necessidade Interior	121
3.2 – A Raiz das Artes	128
3.3 – Forma e Abstracção	135
3.4 – Teoria das Cores e Vibração	139

Capítulo 4

A Poética Textual de Ezra Pound na Fase Vorticista	145
4.1 – As noções de Civilização Individual e Tecido Percepcional	155
4.2 – O Princípio da Estética Correlacionada e o Conceito de Pigmento Primário	158
4.3 – Pound – Fenollosa e o Advento do Método Ideogramático	163
4.4 – A Teoria dos Detalhes Luminosos	175

Capítulo 5

Else Lasker-Schüler e o Modelo de Wassily Kandinsky:

– Intersecções com a Poética Textual de Pound	185
5.1 – Breve Avaliação da Movimentação Ficcional de Else Lasker-Schüler	191
5.2 – A Enunciação do Princípio da Necessidade Interior, Forma e Abstracção nos contos publicados em <i>Der Sturm</i>	204
5.3 – O Princípio da Necessidade Interior e Vibração na Radicalização da Metáfora	210

Capítulo 6

O Vorticismo Literário de Wyndham Lewis e o Modelo de Ezra Pound

– Intersecções com a Poética Visual de Kandinsky	223
6.1 – A Movimentação Ficcional de Wyndham Lewis em torno do Vorticismo	231
6.2 – Prosa Doutrinária e Ensaio na <i>Blast</i> : As noções de Civilização Individual e Tecido Percepcional	247
6.3 – A Teoria dos Detalhes Luminosos e a noção de Pigmento Primário em <i>Enemy of the Stars</i>	255

Conclusão

267

Bibliografia

277

Introdução

Introdução

Procuramos, procuro, uma experiência que não seja maior do que o experimentador.

(Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*, 1966)¹

Volvidos sete anos do ano 2000, é necessário que façamos uma re-avaliação epistemológica do que as vanguardas históricas do início do século XX têm para evidenciar no que diz respeito ao lugar da arte, mais precisamente da literatura, no decorrer vivencial da nossa contemporaneidade. Cem anos são um período de tempo ideal para chegarmos a um ajuste de resultados, no domínio da *intelegentsia* artística, relativamente à configuração de estratégias para o devir da sempre utópica realização individual e social.

Do ponto de vista cronológico, escolhemos um enfoque bem controverso e ambivalente para as decisões a um tempo políticas e sociais, a outro metafísicas e artísticas. A explosão tempestuosa da guerra e das manifestações na literatura e na arte foram, nesta altura, exemplificativas de como a humanidade se supera. A *Blast* vorticista e a *Sturm* expressionista viriam a revelar posturas pujantes de como estar na vida artisticamente. *Der Blaue Reiter* não só deixa incólume tais posturas como as sedimenta mediante as vicissitudes históricas e quotidianas, com o poder que só as utopias detêm: ultrapassar impasses pela via da estética interventora.²

A guerra, as máquinas, a luta das mulheres pelo sufrágio universal, a vivência única nas metrópoles do início do século XX anunciam a possibilidade de compatibilizar a adversidade com a plenitude. Os filósofos instigam e os estetas preconizam a capacidade

¹ Citado a partir da antologia de ensaios de Mário Césariny, *As Mão na Água, a Cabeça no Mar* (1985: 114)

² Vd Gonçalo Vilas-Boas (2002) e o seu artigo “Utopias, Distopias e Heterotopias na Literatura de Expressão Alemã”, in *Utopias - Cadernos de Literatura Comparada 6/7*. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto / FCT (Porto: Granito Editores e Livreiros): “ Se encontramos muitas utopias positivas até ao século XX, notamos também que a partir da primeira guerra mundial começam a dominar as distopias. As razões para tal mudança são essencialmente históricas. Mas em qualquer dos casos estamos perante sociedades altamente regulamentadas onde o lugar do Eu individual não está garantido” (pp. 95-6).

de bem-estar, de bem criar, independentemente das infindáveis circunstancialidades da existência, tanto mais que as energias do Modernismo foram dissipadas pela fragmentação dos *-ismos* e as suas sinergias estancadas pelas armas.

É neste enquadramento fértil aos focos de explosão estética, assim como à sua extinção, que queremos fazer incidir o desenvolvimento desta tese, que se focará na identificação de singularidades teóricas, e respectiva avaliação interpretativa, das primeiras vanguardas históricas³ de expressão alemã e inglesa – o Expressionismo messiânico e o Vorticismo – que remetam para a dimensão do *percepcionado* na literatura, tendo em perspectiva as artes plásticas. As potencialidades transtextuais que este novo enfoque pode trazer são de grande amplitude e pertinência do ponto de vista da análise sinestésica em textos de autores de dupla-vocação.

Esta reflexão far-se-á a três níveis distintos, partindo do geral para o particular, para que se aufera da visão sinóptica na avaliação dos modelos estudados: (1) transtextualidade no Expressionismo messiânico e no Vorticismo e respectivo envolvimento aos níveis geomental, metafísico e meta-estético; (2) teorização a partir da criação no Expressionismo e no Vorticismo, nas duas primeiras décadas do século XX, através de publicações em revistas literário-artísticas destes movimentos, que nos conduzirão às poéticas visual e textual de Wassily Kandinsky e de Ezra Pound formuladas no limiar dos mesmos; (3) finalmente, a avaliação das potencialidades do binómio “Teorização/Criação” enunciado nas revistas e nas poéticas estudadas através da sua aplicação exegética à obra bi-vocacionada de Else Lasker-Schüler e Wyndham Lewis – escritores e artistas plásticos. O enfoque da nossa análise dá prioridade ao campo literário, sendo que as artes visuais serão um contraponto fundamental neste contexto.

³ Sobre a definição do conceito de “Vanguarda Histórica”, *vd.* o estudo de Margarida Pereira, em *A vanguarda histórica na Inglaterra e em Portugal – Vorticismo e Futurismo* (1998), pp. 19 e *passim*. A autora faz uma exaustiva apresentação das diversas definições que vão surgindo em torno do termo “Vanguarda”: “as [...] definições que vão surgindo acabam por estabelecer o conceito de vanguarda em dualidades oposicionais em que a arte vanguardista surge como um factor desestabilizador de uma qualquer ordem estabelecida” (p. 19). Segundo esta autora, porém, os epítetos sempre evanescentes para o termo revelam-se “vagos e abrangentes”, o que parece evidenciar a natureza de indefinição que está inerente à latitude do conceito de “Vanguarda”.

Imprescindível ao entendimento do termo “Vanguarda” é o livro de Matei Calinescu, intitulado *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch* (1977), assim como os vários estudos de Peter Bürger, dos quais destacamos *Theorie der Avantgarde* (1993), em que o autor apresenta como intuito principal dos movimentos de vanguarda a destruição da instituição arte enquanto ordem separada da *praxis social*, lembrando uma das mais importantes divisas hegeliano-marxistas, segundo a qual as revoluções falhadas acabam sempre por ter uma reverberação no reforço do que procuravam transformar.

Feita uma aproximação interseccional do movimento expressionista na sua fase inicial e do movimento vorticista no primeiro capítulo, o segundo capítulo ocupar-se-á do estudo das revistas que serviram de órgãos divulgadores das estéticas daqueles movimentos: *Der Sturm*, porque nela colaborou a diversos níveis, fundamentalmente escrevendo, Else Lasker-Schüler; *Der Blaue Reiter*, dado ter sido uma publicação muito importante na divulgação das formulações teóricas de Wassily Kandinsky, que, juntamente com Franz Marc fundou a revista; e a *Blast* – cujo fundador foi Wyndham Lewis e Ezra Pound, entre outros, co-fundador – por ter sido veículo do carácter programático do Vorticismo, através de manifestos e outra prosa doutrinária a par de textos de ficção, como a peça *Enemy of the Stars*. As três publicações de que tratamos são locais de intersessão da escrita, da pintura e da formulação teórica no Expressionismo e no Vorticismo.

Ainda que actualmente já se esteja a proceder à digitalização das chamadas *Little Magazines* para que fiquem disponíveis na *internet*, a investigação em torno destas revistas, bem como de outras pontualmente importantes para o nosso trabalho, foi, em grande parte, feita através da consulta de edições fac-similadas ou em micro-filmes, facultados pela *Senate House Library – University of London* e pela *Staatsbibliothek zu Berlin*.

A sua análise levou-nos à avaliação de fenómenos doutrinários artísticos com um pano de fundo dissemelhante por razões histórico-culturais e concomitante em questões do foro transtextual, pela especificidade programática que apresentam.⁴

Os teóricos do grupo *Der Sturm* (Herwarth Walden – seu editor, Adolf Behne, Lothar Schreier e Rodolf Blümer) criaram uma teoria estética própria – a teoria da *Wortkunst*, exposta em artigos ou separatas da revista *Der Sturm* e que afloramos nas secções 2.1 e 5.1., por ser uma teoria que apresenta pontos de contacto com as poéticas que nos propusemos estudar.

⁴ É muito curioso o facto de, por exemplo, o Futurismo português ter tido contacto com a publicação vorticista *Blast*, como afirma Maria Aliete Galhoz na Introdução à re-edição do *Orpheu 2*, em 1976: “*Orpheu* estava à altura de um acontecimento europeu, «concomitante com a Europa», e só a língua portuguesa, pouco conhecida fora da esfera de influência dos lusófonos, o privava de uma repercussão menos restrita. [...] Refira-se, aliás, que ponto de confronto para a modernidade mais explosiva dos textos de *Orpheu* foi do conhecimento dos seus colaboradores, pelo menos de Fernando Pessoa e de Mário de Sá Carneiro, uma publicação Inglesa, *Blast*, nitidamente modernista, saída em 1913 [sic], e que a guerra cortou. (Galhoz, 1976: xxix)”. (Na verdade, a *Blast* foi publicada pela primeira vez em 1914). O contacto do Futurismo português com o Expressionismo alemão é uma evidência. O pintor francês Robert Delaunay é exemplo da locomoção entre ambos os movimentos.

Uma vez que o movimento Expressionista teve uma duração de cerca de vinte anos e as publicações que dele advieram foram imensas, algumas delas com tiragem semanal, como é o caso de *Der Sturm*, tivemos a necessidade de circunscrever a nossa análise ao período de 1910-1912, no caso desta última publicação, incidindo em textos de Else Lasker-Schüler. Este período é coincidente com o do almanaque de um número só, *Der Blaue Reiter*, que acaba por representar a fase utópica do Expressionismo (Elger, 1998: 137), fortemente influenciadora do Vorticism, também ele meteórico: a *Blast 1* é publicada em 1914 e a *Blast 2* em 1915. Deste modo, conseguimos obviar ao descalibramento metodológico que uma tal discrepância de duração dos movimentos analisados geraria.

Ficamos, assim com um enfoque contextual balizado pelo primeiro conflito mundial, com as pátrias correspondentes aos movimentos da nossa análise em partes inimigas, muito embora com posturas estéticas muito coincidentes, o que é de extrema pertinência neste contexto, dado que é nosso objectivo avaliar a transversalidade estético-ontológica nos casos que seleccionámos.

Nos capítulos 3 e 4, a reflexão sobre as circunstâncias singulares proporcionadas pela confluência da teorização e da criação artísticas, no quadro dos dois movimentos em análise, faz-nos incidir, mais concretamente, na prosa doutrinária de Wassily Kandinsky na fase utópica do Expressionismo, bem como na prosa doutrinária de Ezra Pound na sua fase vorticista. Estamos perante material teórico, cuja complementaridade é evidente.

A poética visual de Wassily Kandinsky remete para a expressão do sentido, pela via do princípio da “Necessidade Interior” – formulado em *Über das Geistige in der Kunst (Do Espiritual na Arte, 1911)* – derivando para a questão da “Forma/Abstracção” e para a “Teoria das Cores” e a noção de “Vibração”. A poética textual de Ezra Pound remete para a expressão do sentido, pela via do “Método Ideogramático”, da questão do “Pigmento Primário” e da teoria dos “Detalhes Luminosos” – exposta em “I Gather the Limbs of Osiris” (1911/12)⁵, ambos imbuídos das noções de “Civilização Individual” e de “Tecido Percepcional”. Quer o livro de Kandinsky, quer o ensaio de Pound se viram continuados em posteriores publicações, nomeadamente *Der Blaue Reiter* (1ª edição em 1912, 2ª edição em 1914) e *Blast* (1º número 1914, 2º número 1915).

⁵ Este ensaio é publicado em doze números de *The NewAge* (7 de Dezembro de 1911 a 15 de Fevereiro de 1912).

São duas poéticas que, partindo de meios de expressão distintos – a imagem e a palavra, apresentam consideráveis pontos de contacto, no que diz respeito à abordagem produtiva e receptiva do objecto artístico. As duas poéticas, uma visual outra textual, que Kandinsky e Pound preconizam, respectivamente, suspendem a procura convencional de um sentido na arte e na literatura, reunindo novas possibilidades exegéticas: a articulação entre a palavra poética e a imagem, com um amplo leque de possibilidades relativo a modos de estrutura perceptual, que se viriam a revelar proféticos.

Importa referir que ambas as poéticas surgem, em parte, como resultado de uma pesquisa palimpséstica da parte dos seus autores, emergindo de legados reflexivos que se viram continuados, como é o caso da influência de Johann von Goethe na prosa doutrinária de Wassily Kandinsky, bem como do legado de Ernest Fenollosa na prosa doutrinária de Ezra Pound. O resultado do estudo diacrónico – que faremos incidir mais no caso da investigação sobre a poética de E. Pound – e sincrónico, no que diz respeito ao potencial programático das referidas poéticas, permitir-nos-á sustentar uma abordagem sinestésica dos textos que analisaremos nos capítulos 5 e 6, tendo em vista evidenciar que as práticas críticas e criativas no Modernismo continuam a gerar instâncias epistémicas e artísticas no devir.

Nos capítulos 5 e 6 procederemos ao tratamento prático das teorias atrás estudadas, ou seja passaremos a testar o modelo de Kandinsky, bem como a detecção de intersecções das teorias literárias poundeanas, em textos de Else Lasker-Schüler, com especial incidência para os que foram publicados originalmente nos primeiros números de *Der Sturm* (1910-1911). Paralelamente, no capítulo 6, faremos a verificação das referidas premissas teóricas de Ezra Pound em textos programáticos do pintor-escritor Wyndham Lewis, que tenham sido publicados pela primeira vez na revista *Blast*. Detectar-se-á igualmente a possibilidade ou impossibilidade de aplicação das teorias de Kandinsky desta fase do Expressionismo (anos 10) nestes textos vorticistas.

Dividiremos cada um destes últimos capítulos em três secções. Uma (5.1 e 6.1) em que fazemos uma aproximação à movimentação ficcional dos autores tratados, visando alguns cruzamentos discursivos entre eles. A obra resultante da personagem *Prinz von Theben* – uma auto-figuração encenada ao longo de vários contos, cartas e postais escritos e pintados, dirigidos por Else Lasker-Schüler a Franz Marc, tem motes de androginia, e encontra alguns pontos de contacto com as criaturas lewisianas no seu todo

conceptual e pictórico – os *Tyros*, personagens que Wyndham Lewis usou na sua ficção de 1909 a 1927, emblemáticas da sua postura face à sátira, e que darão origem ao texto de *The Wild Body*.

Outro exemplo da presença articulada do texto e da imagem são as *Briefen nach Norwegen* (*Cartas para a Noruega*), publicadas em *Der Sturm* entre 1911 e 1912 por Lasker-Schüler, mais tarde publicadas sob o título *Mein Herz – Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen* (*O Meu Coração – Um Romance de Amor com quadros e pessoas realmente vivas*). As cartas combinam o tom efabulatório com um acentuado pendor satírico no relato de situações do dia-a-dia artístico berlinense. Estes textos têm algumas similitudes com o romance *Tarr* (1918) – inicialmente publicado de forma seriada em *The Egoist*, a partir de 1 de Abril de 1916, desde as trincheiras da primeira Grande Guerra. *Tarr* é um romance veiculador do pensamento estético vorticista e ocupa-se fundamentalmente do meio artístico – desta vez parisiense – e da boémia burguesa. Faremos incursões breves a outros textos de Lewis em torno do projecto vorticista – como a peça *The Ideal Giant* (1917).

Um outro alter-ego de Else é a princesa Tino. *Die Nächte der Tino von Bagdad* (*As noites de Tino de Bagdad*, 1907) é publicado por Paul Cassier em 1919. Trata-se de uma série de contos, que relatam um sonho passado no oriente e que nos reporta ao livro de ensaios de Lewis, *The Caliph's Design* (1919), que apresenta concomitâncias com o orientalismo emergente na obra de Else Lasker-Schüler, começando com uma parábola, em que o Califa de Bagdad pede aos seus arquitectos uma nova cidade vorticista.

Na secção 5.2, analisaremos alguns contos e outra prosa curta de Elsa Lasker-Schüler, textos publicados em *Der Sturm*, na fase inicial desta publicação. Essa fase coincide com a parceria conjugal de Else Lasker-Schüler com o editor da revista, Herwarth Walden, altura em que realmente se envolveu com a publicação e adjuvante círculo. Trataremos de contos com alguma continuidade na direcção do nosso objectivo, como *Handschrift* (Nov. 1910, Nr. 39), *Künstler* (Sept. 1910, Nr. 29), *Tigerin*, *Affe und Kuckuck* (Mai 1910, Nr. 11), *Am Kurfürstendamm* (Aug. 1910, Nr. 23), *Im Neopathetischen Kabarett* (Nov. 1910, Nr. 38). Estes contos permitem-nos constatar como a autora exercia a abstracção na escrita pela via dos pressupostos de Kandinsky relativos à “Necessidade Interior”, à abstracção, à reconfiguração do mundo exterior e a um outro entendimento de “forma”.

Paralelamente, em 6.2, o nosso enfoque vai incidir na prosa doutrinária que Wyndham Lewis publicou na *Blast*, por a considerarmos bem ilustrativa dos conceitos de “Civilização Individual” e “Tecido Percepcional” preconizados nas formulações de Ezra Pound que analisámos, já que o suporte teórico a que recorreremos dentro do movimento vorticista é fundamentalmente poundeano e o corpus de análise lewisiano. Estes textos de Lewis, ainda que na sua maioria de carácter programático, estão imbuídos de uma atitude estética e de uma mundividência muito comparável à que Lasker-Schüler adopta nos seus contos, uma vez que transmutam a visibilidade do real, através de estratégias discursivas que suspendem a direcção significativa.

Esta mesma premissa continuará a ser verificável na poesia de Lasker-Schüler da mesma fase na revista *Der Sturm*, de que trataremos em 5.3, designadamente em «Versöhnung», «Leise Sagen», «Weltflucht», «Ein alter Tibetteppich». A sua poesia tem características únicas no universo expressionista, e comprova que a poética visual de Kandinsky encontra retorno ficcional na escrita, principalmente se pensarmos na radicalização da metáfora que Lasker-Schüler consegue e nas implicações formais e visuais que a sua poesia contém. Os poemas que vamos analisar apresentam uma grande aplicabilidade da teoria dos “Detalhes Luminosos” de Pound: é uma escrita geradora de imagem e dela oriunda. Ao proporcionarem a transposição da informação que um sentido recebe para os outros sentidos, estes textos produzem novas formas de recepção e de reacção.

A captação de novas significações está muito ligada ao postulado vorticista do observador privilegiado, como verificaremos na última secção desta tese (6.3), em que passamos à análise da peça *ante-bellum Enemy of the Stars (Blast 1)*, que cristaliza as premissas do Vorticism pictórico em literatura. Será, por conseguinte neste texto que aprofundaremos a teoria dos “Detalhes Luminosos” e a noção de “Pigmento Primário”. Veremos igualmente se se torna exequível uma aplicação do modelo de Kandinsky a este texto dramático de Wyndham Lewis, no qual a abstracção literária é conseguida. Os textos de Else Lasker-Schüler contam igualmente com métodos literário-plásticos muito próprios, que transformam o sonho numa forma de existência e patenteiam sistematicamente a “Necessidade Interior”, na acepção kandinskiana do termo, que redundando numa atmosfera abstraccionista e que deixa no leitor reverberações de visibilidade pictórica. O estilo literário-plástico que Lasker-Schüler materializou serve de plataforma para toda uma concepção poética interactiva, que se identifica claramente com a escrita vorticista de *Enemy of the Stars*, em cujas didascálias Lewis inclui a

afirmação: “Very well acted by you and me” (*Blast 1*, 1914: 55). Os casos de Else Lasker-Schüler e Wyndham Lewis confirmam as teorias e conceptualizações de Wassily Kandinsky e Ezra Pound no tocante às relações privilegiadas entre imagem e palavra.

É vital, para que se prossiga física e metafisicamente num rumo cada vez mais ideal, que se “transmutem perspectivas” e se impulsionem “actividades perceptivas”, conducentes à constatação de que os ritmos biológicos, psíquicos, emocionais e sensoriais de cada cultura e de cada indivíduo são variáveis sistémicas imprescindíveis ao acto de partilha intercultural. Os pressupostos teóricos e de criação artística em que incidiremos nesta tese apontam para a exequibilidade de uma mundividência eivada de efeitos transformacionais, que têm nas primeiras vanguardas históricas o seu fundamento.

Capítulo 1

Pensamento e Correntes Estéticas no Quadro do Modernismo Europeu: o Expressionismo e o Vorticismo

Capítulo 1

Pensamento e Correntes Estéticas no Quadro do Modernismo Europeu: o Expressionismo e o Vorticismo

Uma vez que nos vamos centrar num dos períodos mais conturbados da civilização ocidental – as duas primeiras décadas do século XX, é conveniente que nos detenhamos por breves instantes no alcance que uma tal situação teve no comportamento global e específico das pessoas que o viveram. Numa Europa em que deflagraria a Primeira Guerra com o epíteto de “Mundial” e em pleno processo de industrialização, vivia-se na iminência do colapso e, simultaneamente, do vislumbre sempre adiado de melhores condições existenciais. É neste envolvimento histórico e social que deflagra também o fenómeno das vanguardas artísticas na Europa como resposta colectiva e de provocação à crise que se instalava, percebida por poetas como Georg Heym (1887-1912) de forma inquietantemente clara. Exemplo disso é o seu poema «Der Gott der Stadt» (1910)⁶, que citamos em pleno, dado o seu significado paradigmático neste contexto:

Auf einem Häuserblocke sitzt er breit.
Die Winde lagern schwarz um seine Stirn.
Er schaut voll Wut, wo fern in Einsamkeit
Die letzten Häuser in das Land verirren.

Vom Abend glänzt der rote Bauch dem Baal,
Die großen Städte knien um ihn her.
Der Kirchenglocken ungeheure Zahl
Wogt auf zu ihm aus schwarzer Türme Meer.

Wie Korybanten-Tanz dröhnt die Musik
Der Millionen durch die Straßen laut.
Der Schlotte Rauch, die Wolken der Fabrik
Ziehen auf zu ihm, wie Duft von Weihrauch blaut.

⁶ “O Deus da Cidade”: Escarrapachado sobre um quarteirão, / À sua volta acampam negros ventos. / Ele olha irado, ao longe, a solidão / De últimas casas em campos nevoentos. / Baal ao pôr-do-sol, pança luzindo, / À volta ajoelham as grandes cidades. / De um mar de negras torres vem subindo / O eco monstruoso das trindades. / Na rua, a multidão música entoa, / Em dança coribântica exaltada. / Das chaminés fabris o incenso escoo / E sobe até ele, em fragrância azulada. / No seu sobrolho crepitam temporais. / Narcotiza-se em noite o escuro dia. / Como os abutres, esvoaçam vendavais / Em cabeleira irada, que arrepia. / Estende no escuro a mão de carnicheiro. / Um mar de fogo varre, num estremeecer, / Toda uma rua, que acaba num braseiro, / Até que o dia tarde a amanhecer. (Tradução de João Barrento, incluída no seu livro *Expressionismo Alemão – Antologia Poética*. O poema original também se encontra nesta edição bilingue. *Vd* Barrento, 1976: 136-137).

Das Wetter schwelt in seinen Augenbrauen.
Der dunkle Abend wird in Nacht betäubt.
Die Stürme flattern, die wie Geier schauen
Von seinem Haupthaar, das im Zorne sträubt.

Er streckt ins Dunkel seine Fleischerfaust.
Er schüttelt sie. Ein Meer von Feuer jagt
Durch eine Straße. Und der Glutqualm braust
Und frißt sie auf, bis spät der Morgen tagt.

A ordem estética, a que retrospectivamente se chamou Modernismo e que se tem revelado a-temporal por ser paradigma do que é “o novo”, é o nosso terreno de movimentação. Incidiremos em dois pontos concretos no mapa do Modernismo europeu: o Expressionismo messiânico na cultura germânica e o Vorticismo na cultura anglo-saxónica. A trajectória que tomaremos orientar-se-á em dois sentidos, ou seja o lastro teórico que deixou o experimentalismo nestes dois movimentos e o trilho que podemos percorrer quando for chegada a altura de estabelecer intersecções teórico-práticas no terreno da criação artística dos mesmos movimentos. Para tal, neste capítulo, seguiremos um caminho de averiguação tripartida: o (1) das circunstâncias sociais, (2) o da atmosfera metafísica e estética em que emergiu a ruptura e, uma vez situados nos focos de explosão estética deste duplo enfoque no mapa das vanguardas – o Expressionismo e o Vorticismo –, vamos detectar algumas (3) intersecções entre estes movimentos.

1.1 - Clima Geomental

1.1.1 - A Metr6pole

H6 uma grande liga76o entre as metr6poles e as pr6ticas e ideias dos movimentos de vanguarda (Williams, 1989: 37). Paris, Londres, Nova Iorque e Berlim s6o as grandes metr6poles modernas, sendo que as caracter6sticas inerentes a cada uma delas e geralmente associadas 6 no76o de metr6pole s6o vari6veis. Falamos das massas, da velocidade, do desenvolvimento das novas tecnologias, da co-exist6ncia de riqueza e de pobreza, da est6tica cultural migrat6ria e dos cen6rios transculturais que o in6cio do s6culo XX potenciou nestas cidades.

Pela sua hist6ria, pelas suas estruturas nacionais e sociais, Berlim n6o funcionava como Londres ou Nova Iorque como Paris. Tal facto 6 testemunhado pelas numeros6ssimas revistas liter6rio-art6sticas que pululavam nas cidades, assim como pelas exposi76es que fertilizavam o seu terreno art6stico. Dado que os movimentos expressionista e vorticista est6o intimamente ligados, nomeadamente, a Berlim e a Londres, focar-nos-emos mais nessas duas metr6poles, ainda que os autores de que vamos tratar tenham mundivid6ncias particulares nas suas passagens e estadas nas outras metr6poles que tamb6m referimos, assim como em muitas outras paragens.

A mobilidade era um factor bem recorrente em todos eles. Else Lasker-Sch6ler, de ascend6ncia judia, nasce na Alemanha, faz de Berlim o seu ber76o art6stico e de contacto cosmopolita, exila-se em Zurique e finalmente, vai para Jerusal6m. Kandinsky, de nacionalidade russa, muda-se para a Alemanha, desloca-se entre Munique e Berlim, vai com regularidade a Paris e viaja muito, sobretudo, pela Europa. Ezra Pound, cidad6o norte-americano, movimenta-se por Londres, Nova Iorque, Paris, Rapallo, pelo castelo de Brunnenburgo no Tirol e em Veneza. De ascend6ncia irlandesa, por parte da m6e, e norte americana, por parte do pai, Wyndham Lewis nasce num iate, ao largo de Nova Esc6cia, no Canada, vive nos Estados Unidos, em Londres, a sua cidade m6e, mas tamb6m em Paris, Munique, v6rias cidades em Espanha, Holanda, Normandia, Bretanha e Nova Iorque; combate pelo Canad6 na Primeira Guerra Mundial, pa6s onde passa os 6ltimos anos de vida.

Se Paris e Nova Iorque eram pontos “obrigat6rios” de interesse no meio art6stico, em Berlim tamb6m existia uma grande for76a centr6peta para os artistas e intelectuais de todo

o mundo. Paradigma da mobilidade europeia, Berlim era imensa. Tal como Nova Iorque era uma cidade que recebia muitos imigrantes. Ao contrário, da “vertical” Nova Iorque, cidade dos arranha-céus, Berlim, como Paris e Londres eram representadas como cidades femininas.

A topografia feminina de Berlim incluía, como todas as metrópoles, a boémia, uma boémia bem característica: dos cabarets e dos cafés que se convertiam em salões literários, performativos e de grande intercâmbio de pessoas, artes e ideias. Durante a Primeira Grande Guerra, o ânimo da cidade estava forçosamente mais ao cuidado das mulheres. Os cafés eram ponto de encontro de cultura e subcultura, onde privavam mulheres que faziam boxe (Vicki Baum), bailarinas (Anita Berber, Valeska Gert), poetisas (Else Lasker-Schüler), actrizes e realizadoras (Marlene Dietrich, Leni Riefenstahl) com todo o tipo de artistas, editores de revistas e jornais, donos de galerias, mecenas, políticos, etc.



Kirchner, Cena de Rua em Berlim, 1913

Pierre Bourdieu, avalia deste modo a questão da explosão morfológica – que podemos aqui identificar com a reconfiguração das cidades – como factor indutor à emergência de um meio artístico e literário fortemente diferenciado:

[...] a boémia –, que será ao mesmo tempo laboratório social do modo de pensamento e do estilo de vida característicos do artista moderno e do mercado em que as audácias inovadoras em matéria de arte e arte de viver

encontrarão o mínimo indispensável de gratificações simbólicas. Este processo [...] conduz à instauração de um estado crítico da instituição favorável à ruptura [...] (Bourdieu, 1987: 278).

Else Lasker-Schüler, como veremos, dá conta da sensação de viver num mundo cada vez mais caótico, ameaçador e instável, do ponto de vista pessoal e nacional. Em “Heimweh”, escreve: ”Ich kann die Sprache / Dieses kühlen Landes nicht, / Und seinen Schritt nicht gehen. [...]“⁷. Mas é justamente na instabilidade e na fragilidade da vida berlinense que Lasker-Schüler encontra uma intensa afinidade pessoal e espiritual que converte numa poderosa metáfora para a arte. Esta é uma percepção do mundo que Georg Heym evidencia em *Die Aktion* – uma das mais importantes revistas expressionistas, em 1911:

A nossa doença é a de vivermos no declinar de um dia universal, num entardecer que se tornou tão sufocante que mal conseguimos já suportar os vapores da sua decomposição [...]

Mas algo existe que é a nossa saúde: dizer três vezes «apesar disso, cuspir três vezes nas mãos como um velho soldado, e continuar, seguir a nossa estrada, como nuvens puxadas a vento, em direcção ao desconhecido.»⁸

De acordo com João Barrento, esta perspectiva de Georg Heym “encerra em si os três momentos que poderão definir a poesia expressionista”:

[...] profunda consciência da derrocada de um mundo (burguês e capitalista e da conseqüente crise do sujeito desse mundo; intransigência inabalável na decisão de denunciar e escarpelizar (poeticamente) essa situação; e impotência perante a monstruosidade de um «tempo sem alma» [...] (Barrento, 1976: 20).

Esta consciência do caos circundante encontra paradigma na Londres Vitoriana a vida de rua intensifica-se também, com a mecanização, com a grande quantidade de pessoas que

⁷ “Homesick – I cannot speak the language / of this cool country / or keep its pace”, tradução de Janine Canan, disponível em <http://www.arlindo-correia.com>

⁸ Citamos o texto em português, já que não acedemos ao original publicado em *Die Aktion* (1911). A tradução é de João Barrento e encontra-se na Introdução à sua antologia poética, *Expressionismo Alemão* (Barrento, 1976: 20).

aí afluíram para trabalharem, a que vulgo se chama “as massas”, bem como as elites que frequentavam os hotéis de luxo, os grandes armazéns comerciais, os teatros, as galerias, os restaurantes e também os cafés que emergiram pela cidade.

O tema da “cidade” é recorrente no Modernismo. O interesse dos expressionistas e dos vorticistas pela metrópole industrial é muito evidente. As *cityscapes* surgem nestes movimentos, quer para perspectivarem uma transformação utópica dos modos de vida, quer para veicularem a morte da civilização. A cidade mecanizada, que o cinema expressionista viria a retratar nos anos vinte, pelo olhar de Fritz Lang em *Metropolis*, emergia sob diversos pontos de vista – excitante e ameaçadora, libertadora e opressora, sendo que era incontornável o fascínio pela energia urbana, ainda que com uma atitude completamente diferente da dos futuristas italianos. Em *The Caliph's Design* (1919), Wyndham Lewis diz assim:

The Futurists had in their idée fixe a great pull over the sentimental and sluggish eclecticism, deadness and preciousness [sic] of the artists working in Paris.

But they accept objective nature wholesale, or the objective world of mechanical industry. Their paen [sic] to machinery is really a worship of a Panhard racing-car, or a workshop where guns or Teddy bears are made, and not a deliberate and reasoned enthusiasm for the possibilities that lie in this new spectacle of machinery of the *use* it can be put in art. Machinery should be regarded as a new resource, as though it were a new mineral oil, to be used and put to different uses than those for which it was originally intended (Lewis, 1919: 57).

O elemento chave da vida moderna, a máquina, é o símbolo metafísico do Vorticismo. A estética da máquina reflecte, castiga e subverte a decadência da modernidade e mimetiza as respostas automáticas de uma humanidade que está a perder a capacidade de pensar. Em *The Crowd* (1915), também chamado *Revolution*, Wyndham Lewis caricaturiza as massas reguladas por actos mecanizados e sobreleva o artista ou o indivíduo criativo. Tal ideia é claramente exposta em “Long Live The Vortex”: WE NEED THE UNCONSCIOUSNESS OF HUMANITY – their stupidity, animalism and dreams (*Blast I*, 1914).



Wyndham Lewis, *The Crowd*, 1915

Lewis estava interessado em focar o comportamento instintivo das multidões – gerado pela tecnologia moderna – e as diatribes em torno da obliteração da individualidade pela massificação urbana. Em *The Crowd*, está patente o primado lewisiano segundo o qual a mente criativa individual se sobreleva às massas: vêem-se figuras reduzidas à condição de simples títeres mecânicos sem consciência nem vontade próprias.

Era imprevisível o impacto que a Grande Guerra teria nas cidades de que falamos. Em todo caso, era um dado adquirido que os artistas e escritores também seriam escrutinados à luz de uma nova e reveladora perspectiva: o soldado substituiria o boêmio e a maquinaria massiva de combate seria posta em confronto com os homens, seus progenitores.

1.1.2 - A “Nova Mulher”

Os dois Impérios de que agora falamos – porque neles tiveram origem os movimentos Expressionista e Vorticista, nossos enfoques de análise – estavam prestes a entrar na Grande Guerra, coincidente com o apogeu da luta das mulheres pelo direito ao voto. Quando a guerra acabou, a International Women’s Suffrage Alliance⁹ vê, logo em 1918, dois dos seus países membros, a Alemanha e a Grã-bretanha a conferirem o direito de voto às mulheres. Nos Estados Unidos da América tal só acontece em 1920 e nos restantes países da aliança nos anos que se seguiram.

Os anos que antecederam a Primeira Grande Guerra têm, por conseguinte, por razões de índole diversa, a maior relevância para uma avaliação da situação das mulheres ligadas à literatura e às artes em geral. Os Estudos sobre o Modernismo só muito recentemente começam a despertar para a questão do género, reflectindo sobre a misoginia transversal a muitos dos movimentos do fórum modernista, nomeadamente nos casos do Futurismo e do Vorticismo. No caso do Expressionismo, se bem que a misoginia assumida a nível individual não seja tão gritante (como no caso do Vorticismo e do Futurismo), a predominância de escritores e artistas masculinos é ainda uma evidência. Nas artes plásticas do Expressionismo ainda constatamos a presença de mulheres – como Marianne von Werefkin, Gabriele Münter, Nell Walden –, na literatura, Else Lasker-Schüler é a única mulher com real notoriedade.

Nos últimos capítulos desta dissertação, incidiremos, com um pendor eminentemente prático, na obra de Wyndham Lewis da fase vorticista e na obra de Else Lasker-Schüler na fase em que o Expressionismo utópico emergia. Esta situação reclama, só por si, que nos detenhamos sobre a questão do género no Modernismo.

O experimentalismo que contracena com a produção artística de mulheres nas primeiras décadas do século XX evidencia uma clara separação entre o feminino e o masculino. Marisa Bulgheroni refere, nomeadamente, num ensaio intitulado “Coscienza e Scrittura Femminile”, a resistência à feminilidade por parte de escritoras e artistas ligadas às vanguardas (Bulgheroni, 1995). Contudo, a revisão do cânone modernista à luz do

⁹ De que faziam parte o Canadá, a Alemanha, a Grã-Bretanha, a Noruega, a Suécia e os Estados Unidos.

“género” tem incidido cada vez mais sobre casos que confirmam a força do experimentalismo feminino e a representação das mulheres artistas nas vanguardas.¹⁰

A “New Woman”¹¹, figura enigmática, vulnerável e sedutora, *femme fatale* no imaginário dos homens e heroína da emancipação, amazona ou sufragista aos olhos das mulheres é a anunciação modernista de uma feminilidade que se contrapõe à ideia de mulher vitoriana e guilhermina.

Na fase mais fervorosa da luta feminina pelo sufrágio, entre 1905 e 1914, com raízes na política iluminista e revolucionária documentada em *Vindication of the Rights of Women* (1792) de Mary Wollstonecraft, deparamo-nos com uma paradoxal acentuação da misoginia. Vejamos, nomeadamente, o Manifesto Futurista de Marinetti, o seu elogio da guerra e o “desprezo pelas mulheres”, o “Manifesto da Mulher Futurista” de Valentine de Saint-Point¹², um hino à virilidade, assim como o seu “Manifesto Futurista da Luxúria”, na esteira do “Ensaio sobre as Mulheres” de A. Schopenhauer, que celebra a mulher como ser procriador ao serviço da optimização da raça. Na revista *Blast 1*, O próprio Wyndham Lewis não deixa de se dirigir às sufragistas, tratando-as com irónica menoridade:

To Suffragettes:

In destruction, as in other things, stick to what you understand. We make you a present of our votes. Only, leave works of art alone! [...] We admire your energy. You and artists are the only things (you don't mind

¹⁰ Veja-se neste contexto, de Cristanne Miller *Cultures of Modernism* (2005), sobre a participação nas vanguardas de Marianne More, Mina Loy e Else Lasker-Schüler; Kathy Deepweel, *Women Artists and Modernism* (1998); Jane Dawson, *Women, Modernism and British Poetry, 1910-1935. Resisting Femininity* (2002).

Veja-se igualmente os estudos de Ana Gabriela Macedo, alguns dos quais mencionados na bibliografia deste trabalho. No seu artigo “A Mulher, A Máquina e a Estética «masculinista» das Vanguardas”, in *A Mulher, o Louco e a Máquina – entre a Margem e a Norma* (1998: 69-87), a autora refere que “posicionando-nos como observadores críticos neste final de século, nem o alcance histórico e o significado dos pressupostos estéticos das vanguardas foram «esgotados», nem por outro lado é lícito afirmar que a luta das mulheres pela sua autonomia e emancipação tenha chegado a bom termo” (p. 70). Este artigo aborda o caso de Valentine de Saint-Point e o seu papel no movimento Futurista (bem como o caso de Mina Loy e o papel que esta desempenhou como intermediária entre a Vanguarda europeia e a Vanguarda americana).

¹¹ “New Woman” é um termo cunhado por escritores, jornalistas e pensadores políticos ligados à causa das sufragistas, com o apoio da Fabian Society, e surge por oposição ao culto da domesticidade a que as mulheres da época vitoriana estavam circunscritas.

¹² Valentine de Saint-Point é a primeira mulher a assumir publicamente a sua ligação com o Futurismo e, a convite de F.T. Marinetti escreve, entre outros, o “Manifesto da Mulher Futurista” (Paris, 1912) que ecoa o “Manifesto do Futurismo” (1909) de Marinetti, mas com a introdução do ingrediente da androginia: “È assurdo dividere l’umanità in donne e uommini; essa è composta soltanto di femminilità e di mascolinità” (Salaris, 1996: 31).

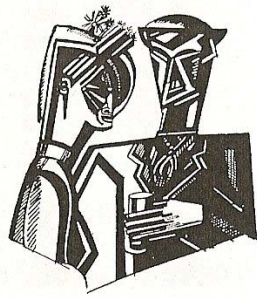
being called things?) left in England with a little life in them. [...] Leave art alone, brave comrades! (*Blast 1*: 151-2)

Nesta dinâmica modernista de motim, May Sinclair – amiga de Pound e de Lewis, bem como militante feminista – recorre à retórica do Vorticismo para formular uma analogia em três vectores essenciais: a luta pelo sufrágio, a batalha pela arte moderna e a grande guerra. No seu romance *The Tree of Heaven* (1917), surgem dois tipos de vórtices, ou seja, o “vórtice menor” do feminismo e das vanguardas, que só aliando-se ao “vórtice imenso” da guerra verá assegurado um ponto firme de infinito dinamismo, de transcendência heróica, até então interdito às mulheres. Com efeito, a turbina bélica absorve os antagonismos ferozes. É uma ideia que vai ao encontro da noção de vórtice de Ezra Pound: “It is what I can and must perforce call a vortex, from which and through which and into which ideas are constantly rushing” (Pound, 1970: 92).

No ensaio “Modern women, modern spaces: women, metropolitan culture and Vorticism” (1998), Jane Beckett e Deborah Cherry¹³ afirmam que o Vorticismo foi a única vanguarda da Europa Ocidental a incluir mulheres entre os seus membros. Esta é uma opinião da qual não partilhamos, quanto mais não seja por termos em mente o caso do Expressionismo. São várias as mulheres que participam na cena artística expressionista, sendo que esta dissertação tratará de uma delas, Else Lasker-Schüler¹⁴, à luz da sua idiossincrasia mas no seio do movimento expressionista. Em todo o caso, as autoras do referido ensaio traçam uma panorâmica da participação de mulheres no movimento Vorticista. Jessica Dismorr e Helen Saunders assinam, em 1914, o manifesto do órgão oficial do movimento, a revista *Blast* e ambas contribuem com textos e quadros reproduzidos na *Blast 2*, em 1915. Ambas participam nas exposições vorticistas de Londres, em 1915, e Nova Iorque em 1917. Dorothy Shakespeare participa na *Blast 2*.

¹³ Artigo publicado em *Women Artists and Modernism* por Katy Deepwell (1998).

¹⁴ Não é consensual a identificação de Lasker-Schüler com o movimento Expressionista. João Barrento, na apresentação à sua tradução de *Baladas Hebraicas* de Else Lasker-Schüler, afirma que esta “é uma figura enigmática e única, no contexto das primeiras décadas do século XX e da poesia alemã do chamado «Expressionismo», onde claramente não cabe” (Barrento, 2002: 9).



YOU ARE INVITED
TO A
VORTICIST EVENING
TO BE HELD AT THE
RESTAURANT DE LA TOUR EIFFEL,
1 PERCY STREET,
TOTTENHAM COURT ROAD, W., ON
WEDNESDAY, FEBRUARY 23, 1916,
9 TO 11 P.M.
THIS TICKET IS TO ADMIT
ONE PERSON.

Wyndham Lewis, Convite para um serão vorticista, 1916

Kate Lachmere e Saunders foram importantes criadoras de espaços vorticistas, no Rebel Art Centre e no restaurante *Tour Eiffel*, respectivamente. Neste último, a participação de Wyndham Lewis com Helen Saunders (com quem se manteve sempre em contacto de grande amizade, nos seus anos de soldado) era constante. Juntos já tinham feito intervenções vorticistas noutros espaços, como o *Cabaret Theatre Club* e o *Cave of the Golden Calf*, este inaugurado por Mme. Strindberg em 1912. A publicação seriada na *Blast 1* do conto de Rebecca West “Indissoluble Matrimony” indicia qual é a postura feminina das mulheres deste círculo, ou seja, a de viver nos mesmos termos do sexo oposto, com liberdade pessoal, individualismo e independência, características da “New Woman”. No texto autodiegético de Jessica Dismorr, publicado na *Blast 2* (1915), “June Night”, a figura feminina dispensa ser escoltada até casa, prefere andar pela cidade sozinha e é descrita assim: “a strayed bohemian, a villa resident, a native of conditions, half-sordid, half-fantastic” (*Blast 2*, 1915: 67).

A excentricidade passou a ser uma característica das mulheres deste meio, mas também dos homens. Os vorticistas destacavam-se visualmente e faziam o seu papel para a imprensa, chegando a descobrir novas técnicas de foto-jornalismo, pensando no seu público aristocrata, que patrocinava muita da arte que produziam. Transgredir as fronteiras do género passava muitas vezes por ter como par a “impessoalidade” das poéticas do Modernismo, que se energizava, em grande parte, através da oposição ao “feminino”. Suzanne Clark, em *Sentimental Modernism: Women Writers and the Revolution of the Word* (1991) identifica a postura ambivalente das mulheres nos meios intelectuais e artísticos do Modernismo:

The modernist revolution turned away from ordinary language and everyday life. This disconnection from social consequence, from history,

has everything to do with the gendering of intellectuality ... Modernism developed its anti-sentimentality into a contemptuous treatment of women, who had to struggle both internally and externally with that contempt ... [and] these women seized the moment to escape from categories of gender (Clark, 1991: 13).

A sublimação das categorias do género foi concebida de forma inédita pelas escritoras e artistas *avant-garde* de forma peculiar. Jane Dawson, no seu recente livro *Women, Modernism and British Poetry, 1910-1939*, explica de que forma operou a emergência das mulheres na poesia modernista: “They investigate the operations of consciousness, eschew or displace tradicional literary effects and transgress the boundaries of genre” (Dawson, 2002: 5).

As construções do género e da sexualidade variam de lugar para lugar e adquirem várias formas de manifestação, consoante a resposta que, quer homens, quer mulheres, lhes derem. Em 1910, Else Lasker-Schüler – já bem conhecida como poeta e notável como uma figura da boémia berlinense – publicou “Leise Sagen” na revista expressionista *Der Sturm*, editada por Herwarth Walden, ainda seu marido. É um poema que dá início a uma escrita revisitada, como veremos, em que podemos ler: [...] / Im Spiegel der Bäche / Finde ich mein Bild nicht mehr. [...] ¹⁵

Lasker-Schüler não encontrava ninguém à sua volta que partilhasse dos contornos da sua existência, muito embora a sua escrita denote uma lucidez profunda face às toadas do seu tempo e dos espaços por onde andou. Vejamos como João Barrento avalia esta característica de transmigração exterior e interior em Lasker-Schüler:

[...] A errância foi aliás aquilo que marcou, desde os anos de boémia berlinense, antes da Primeira Guerra, até aos últimos anos de vida na Palestina, a vida desta *poète maudite* que falava com os anjos em língua de criança, uma língua mágica que partilhava com outro poeta da imagem e da consciência do trágico, o austríaco Georg Trakl [...]. É certo que o azul de morte de Trakl não é o azul real e luminoso dos poemas e dos desenhos de Lasker-Schüler (nem também o azul da fantasia libertadora dos cavalos de Franz Marc, [...]). Mas ambos são figuras trágicas num

¹⁵ „[...] / In the streams’ mirror / I no longer see my reflection” (Miller, 2005: 6).

tempo que já era o do abandono de Deus e o da perda de todas as ilusões humanas. Por isso, a poesia dos dois [...], e apesar dos seus muitos momentos de jubilo espiritual e erótico – pode e deve ser lida como uma única e grande elegia (Barrento, 2002: 15-16).

Afinal é grande a identificação do “Eu” lírico de Lasker-Schüler com o amigo poeta, morto em combate, Georg Trakl, bem como com o amigo pintor Franz Marc, “seu cavaleiro azul” como o tratava na imensa correspondência ilustrada que ambos trocavam.



Else Lasker-Schüler, *Jussuf bewundert eine blaue Rose*

Conhecida por “die Königin des Cafés” em Berlim, Else Lasker-Schüler permitia-se ser extravagante. Ora se vestia de homem ora de mulher e Gottfried Benn fala dela e da primeira vez que a viu, assim:

Es war 1912, als ich sie kennenlernte. Es waren die Jahre des *Sturms* und der *Aktion*, deren Erscheinen wir jeder Monat mit Ungeduld erwarteten [...] Sie war klein, damals knabenhaft schlank, [...] große rabenschwarze bewegliche Augen mit einem ausweichenden unerklärlichen Blick. Man konnte weder damals noch später mit ihr über die Straße gehen, ohne daß

alle Welt stillstand und ihr nachsah: extravagante weiter Rocke oder Hosen ... Und dies war die größte Lyrikerin, die Deutschland je hatte“ (Benn, 1959: 537)¹⁶.

Com uma visão do mundo intensamente individual, Else Lasker-Schüler vivia e criava como se habitasse uma dimensão distinta da realidade circundante. A sua excentricidade era espontânea como a sua escrita. Lasker-Schüler e W. Lewis – aos quais dedicaremos os capítulos finais desta tese – foram figuras excêntricas e urbanas que, nas contingências do seu tempo e espaço deram grandes contributos, revestidos de contornos próprios, à configuração eclética da literatura e da arte do Modernismo europeu.

Tal como o fizemos em relação aos temas da “metrópole”, da emergência de uma nova perceptualidade feminina enunciada pela “New Woman” no início do passado século, que fecundaram o Modernismo de forma inédita, urge também que nos detenhamos seguidamente na “questão da guerra” que assolou o mundo de uma forma global, pela primeira vez na História da Humanidade.

¹⁶ “Foi em 1912 que a conheci. Eram os anos de *Der Sturm* e de *Die Aktion*, cujo aparecimento todos os meses aguardávamos impacientes ... Ela era pequenina, na altura, magra como um rapaz, tinha grandes olhos negros, como os de um corvo, que se movimentavam numa mirada extraordinariamente enigmática. Não se conseguia andar com ela na rua, ainda que tarde, sem que toda a gente ficasse parada a olhar para ela: extravagante, ora de calças, ora de saia ... E estava-se perante a maior poeta que a Alemanha já teve” (tradução nossa).

1.1.3 – A Guerra

Abschied

Aber du kamst nie mit dem Abend –
Ich saß im Sternenmantel.

...Wenn es an mein Haus pochte,
War es mein eigenes Herz.

Das hängt nun an jedem Türpfosten,
Auch an deiner Tür;

Zwischen Farren verlöschende Feuerrose
Im Braun der Guirlande.

Ich färbte dir den Himmel brombeer
Mit meinem Herzblut.

Aber du kamst nie mit dem Abend –
...Ich stand in goldenen Schuhen.¹⁷

(Else Lasker-Schüler, 1917)

À revelia do primado marinettiano sobre a função das mulheres na guerra, ou seja, a procriação sustentadora de homens para combate¹⁸, o primeiro conflito mundial acabou por energizar a intervenção feminina para além do belicismo: o direito ao voto e o acesso das mulheres à vida pública geraram o questionamento das políticas sexuais nas sociedades ocidentais. Para além disso, a atmosfera da agressividade veiculada pelo Futurismo deu lugar à “Necessidade Interior”¹⁹ de “Civilizações Individuais”²⁰ alternativas à *praxis* social.

O Modernismo deparou-se com uma rede local e internacional para as ideias que aventou. Faremos uma breve incursão no macro- e no microcosmos, pré- e pós- bélico, em que ocorreram os focos de explosão estética por nós visados, tanto mais os artistas

17 Despedida: Mas tu nunca vinhas com a noite – / E eu sentada com casaco de estrelas. / ... Quando batiam à minha porta / era o meu próprio coração. / Agora pendurado em todas as ombreiras, / Também na tua porta; / Entre touros rosa-de-fogo a extinguir-se / No castanho da grinalda. / Tingi-te o céu de groselha / Com o sangue do meu coração. / Mas tu nunca vinhas com a noite – / ... E eu de pé com sapatos dourados [Tradução de João Barrento (Barrento, 1976, p. 191).

¹⁸ Desde a publicação do seu primeiro manifesto no jornal *Le Figaro* em 1909, que o Futurismo faz a apologia de “a mulher como máquina procriadora” (Macedo, 1998: 72).

¹⁹ O Princípio da “Necessidade Interior”, tal com Wassily Kandinsky o concebeu, será tratado neste trabalho na secção 3.1 e testada a sua aplicação exegética, com especial incidência, nas secções 5.2 e 5.3.

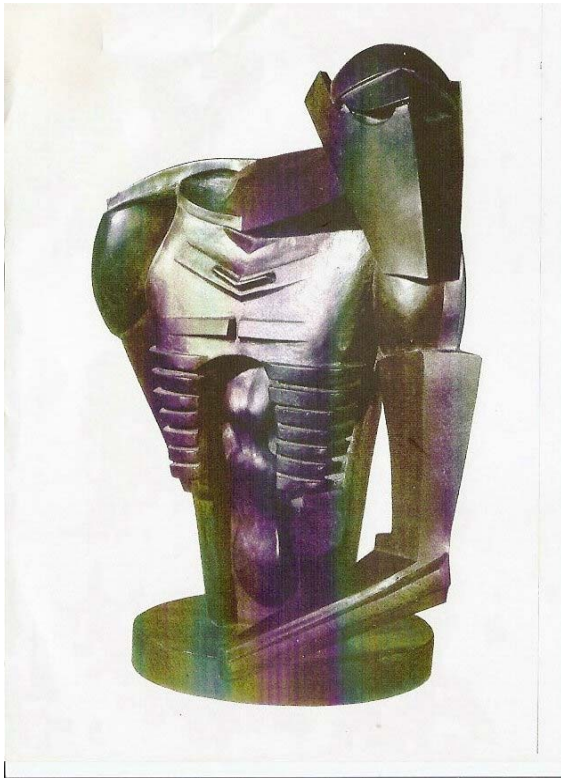
²⁰ A noção de “Civilização Individual”, tal como Ezra Pound a concebeu, será tratada neste trabalho na secção 4.1 e testada a sua aplicação exegética, com especial incidência, na secção 6.2.

que neles se expressaram, foram postos em trincheiras confrontantes e, efectivamente, viram os seus pares mortos pelo inimigo. Foram muitos os poetas e artistas voluntários na frente de combate. Georg Trakl, Wyndham Lewis, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Gaudier-Brzeska também. Os dois últimos morreram em combate, em trincheiras opostas.

O movimento expressionista surge e prevalece em plena crise social: a *Weltpolitik* do Kaiser Guilherme II, o subsequente agravamento da tensão internacional, a Revolução Russa, as condições desumanas que a Revolução Industrial provocava, a Primeira Guerra Mundial, a “mal-amada” República de Weimar e a iminência da Segunda Guerra Mundial. O Expressionismo alemão é reflexo do profundo desalento espiritual gerado no pressentimento da guerra e nos próprios campos de batalha. A constatação factual da morte em combate e o seu reflexo nas pessoas que amavam esses jovens soldados, muitas vezes artistas, despertou sentimentos de inaudita dor, desalento, em alguns casos transformados em misticismo e magia. A derrota, a humilhação o desespero tomou conta dos sonhos de glória do imperialismo germânico e da lucidez da era bismarkiana.

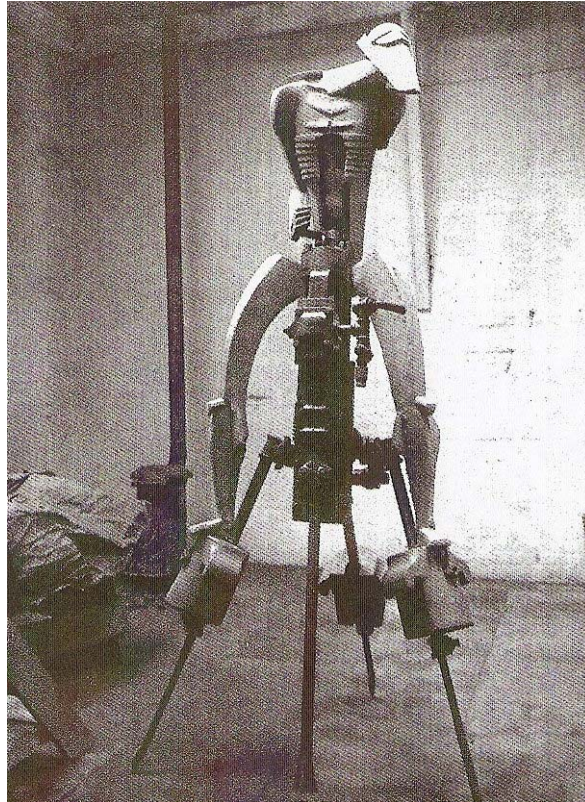
O renascimento do horror foi, então, potenciado pela incerteza, pelo fim de todas as ilusões de poder, que iluminavam, a partir da sombra, o novo mundo, paradoxalmente apoteótico, indistinto e vago, o movimento expressionista, que se transformaria na estética perfeita para materializar e desmaterializar esta realidade atroz.

Em 1914 o movimento vorticista explicitava-se face à ideia de “identidade estabelecida” com explosiva renitência e a sátira social tomou conta das ideias que passou a expor, através das artes plásticas e da literatura, principalmente. O fermento sociológico do Vorticismismo é, em primeira análise, muito semelhante ao do Expressionismo e redundante, da mesma forma, no uso da força interior individual e do direccionamento artístico alternativo ao *Zeitgeist*, distorcendo-o ou desmantelando-o. O distanciamento contemplativo, quer do Vorticismismo, quer do Expressionismo transfigura a circunstância *antebellum* em interiorização satírica – no caso do Vorticismismo – ou interiorização espiritualizada, no caso do Expressionismo.



Jacob Epstein: *Rock Drill*, 1916

A Primeira Grande Guerra surge, deste modo, como uma experiência, vivida por todo um potencial humano que a arte já tinha unificado. Paradigmático do processo de desmembramento que a guerra gera é o caso de *Rock Drill* de Jacob Epstein – que também assina o manifesto vorticista. Inicialmente, em 1913-14, o torso em metal de *Rock Drill* surge “a corpo inteiro”, ou seja, a parte inferior, com um perfurador pneumático, símbolo da sua progénie e da “nova era” mecanizada, desaparece. Para poder transportar a escultura de enormes dimensões durante a guerra, Epstein, em 1916, corta-a a meio e ligeiramente os braços. Mutilada e despojada da sua virilidade, a figura que outrora patenteava a ameaçadora celebração da energia mecânica, transformou-se num torso revestido a bronze, tal como o podemos ver na Tate Gallery em Londres, vulnerável, fragmentado e impotente, vítima metafórica da violência da vida moderna.



Jacob Epstein: *Rock Drill*, 1913-14, peça original

A energia do experimentalismo vorticista e expressionista alimenta-se de novas linguagens transformacionais que instigam novos modelos de compromisso entre a arte e a vida. Esta transitoriedade que a guerra, a industrialização – e consequentes efeitos colaterais produziram encontra no anacronismo e no desfazamento, mormente da imagem e da palavra, a melhor forma de expressão artística.

Toda a arte que não é contra o seu tempo é por ele, declara satiricamente Karl Kraus em 1912, na revista *Die Fackel*, onde diz ainda que é este o tipo de arte que faz com que o tempo passe, mas não consegue conquistá-lo (Kraus, 1912: 465). Por outro lado, constatamos desde cedo o internacionalismo expressionista pela forma como se locomovem quer artistas quer movimentadores da arte, que, como teremos oportunidade de aprofundar, é o caso do editor de *Der Sturm*, Herwarth Walden, que publicou autores de todo o mundo, bem como exibiu nas galerias de *Der Sturm* artistas oriundos das mais diversas partes do globo.

As revistas literárias e de arte funcionavam como fórum internacional. É justamente na *Der Sturm*, em Abril de 1916, que Franz Marc escreve o artigo “Im Fegefeuer des

Krieges“, em que faz a apologia de um outro tipo de rumo do âmago cultural alemão, bem como do impulso nacional, que deveriam apontar activa e agressivamente numa outra direcção (Marc, 1916: 305). Esta é, aliás, uma posição partilhada por outros artistas expressionistas, como é o caso de Ernst Ludwig Kirchner, que nas trincheiras o manifestou claramente, através dos seus quadros.



Kirchner, *Auto-Retrato como Soldado*, 1915

Algo de muito semelhante à posição do co-editor do almanaque *Der Blaue Reiter*, Franz Marc, pode ler-se na parte I do manifesto da *Blast 1* (1914), ambas publicações de que nos ocuparemos no capítulo 2:

1. Beyond Action and Reaction we would establish ourselves.
2. We start from opposite statements of a chosen world. Set up violent structure of adolescent clearness between two extremes.
3. We discharge ourselves on both sides.
4. We fight first on one side, then on the other, but always for the SAME cause, which is neither side or both sides and ours (*Blast 1*: 30).

A *Blast 2* (1915) tem como subtítulo *War Number* e nela Wyndham Lewis escreve as suas “War Notes”, bem como o artigo “Artists and War”. Na primeira nota sobre a guerra “The God of Sport and Blood”, Lewis diz: “A fact not generally known in England, is that the Kaiser, long before he entered into war with Great Britain, had declared merciless war on Cubism and Expressionism” (*Blast 2*: 9), indiciando a

inconveniência que as vanguardas artísticas constituíam para o poder. Numa outra nota sobre a guerra “The European War and Great Communities”, Lewis declara indignação face ao comando das forças activas do poder:

[...] Every person who says YES, or every person who says JA, is involved in the primitive death-struggle at a word posted on a window, when some alleged synthetic need of these huge organizations demands it. (*ibid*: 15).

No artigo “Artists and War”, Lewis não deixa de tocar num outro aspecto da vida em sociedade da Inglaterra eduardina: “The Public should not allow its men of art to die of starvation during the war, of course [...]. But as the English Public lets its artists starve in peace time, there is really nothing to be said” (*Ibid*: 23).



Wyndham Lewis, *A Battery Shelled*, 1919²¹

Na sua correspondência com Ezra Pound, é notório que, enquanto na guerra, Lewis se preocupava muito com a subsistência fora dela. Pound tornou-se seu agente e, a dada altura, nota-se, que Lewis tinha que accionar a sua voltagem interior para não se envolver em quezílias com Pound, que, por vezes, o desiludia no trato, esquecendo-se de

²¹ Este quadro fez parte da exposição “Guns”, que Lewis fez na Goupil Gallery em Londres, em 1919. Hoje faz parte da colecção permanente do Imperial War Museum em Londres (*vd* Edwards, 1992: Plate 49).

que o pintor era Lewis, o escritor era Lewis e o soldado era Lewis. Na carta de 17 de Julho de 1916, Lewis diz:

Dear Pound. As I consume sufficient excretion here, why not a little more? Not but [sic] what I am sure that your hand would never offer me that sustenance [...]. But still, to talk about money except from some secure elevation, transfers me to a boggy plane. = Descend with me, Poet, to my miniature personal, military hell for a second. (Matterer, ed., 1985: 49).

Na carta de resposta, Pound manifesta alguma dificuldade em lidar com a sua circunstância de agente de arte em plena guerra: “This is a very great evil and an exceeding carelessness in the Cosmos” (*Ibid*: 51).

Estava Franz Marc já na guerra, quando Oskar Kokoschka lhe escreveu, em 3 de Setembro de 1914, anunciando-lhe que se iria fazer voluntário, mas que não o tendo feito ainda, desejava a Marc a mais bonita das libertações da sua força²². Também Kandinsky antecipava muito do que a Grande Guerra viria a mudar nas mentalidades e na estética, referindo-se aos sentimentos indizíveis que passariam a ser do interesse dos artistas, isto é, o medo, a alegria, a tristeza dariam lugar a uma força profética, que teria a sua confirmação no futuro, sob a forma de linguagens outras. Cada arte tem a sua raiz no seu tempo, sendo que não é dele um mero eco ou espelho²³.

O choque da guerra de trincheiras em que combateram tantos dos artistas de que aqui falamos, por vezes do mesmo lado, outras do lado oposto, foi ontologicamente gigantesco. Porém, só durante a Segunda Guerra Mundial e a ocupação nazi é que o Ocidente experimentou o total colapso de valores, de desestabilização da ordem da classe média e dos conceitos políticos do século XIX, o terror, a fome, o paroxismo do medo e do desespero. Só depois da Segunda Guerra é que Jean Paul Sartre começava a ser conhecido, bem como a filosofia do absurdo de Albert Camus. Franz Kafka era descoberto e Eugene Ionesco e Samuel Beckett assistiam às *premières* das suas peças.

²² „[...] Sie werden dann schön im Feuer sein und ich wünsche Ihnen die schönste Befriedung ihrer Kraft“ (*apud* Dube, 1983: 86).

²³ „[...]Die groben Gefühle wie die Furcht, die Freude, die Traurigkeit undsoweiter werden den Künstler nicht mehr interessieren. Er wird versuchen feinere und unaussprechlichere Gefühle zu erwecken, Gefühle und Erregungen, die tatsächlich so subtil sind, dass sie unsere Sprache nicht auszudrücken mochte. Jede Kunst hat ihrer Wurzeln in Ihrer Zeit, aber die höhere Kunst ist nicht nur ein Echo und ein Spiegel dieser Epoche; sie besitzt zudem eine prophetische Kraft, die weit und tief in die Zukunft reicht [...]“ (*ibid*: 90).

Verifica-se porém, que impermeáveis às contingências do tempo e do espaço, quer a “actualidade efêmera” do anacronismo estético do Vorticismo quer a “actualidade infável” do Expressionismo surgem hoje como “actualidades permanentes”.

1.2 - Clima Metafísico e Meta-Estético

[...] unofficial Germany has done more for the movement that this paper was founded to propagate, and for all branches of contemporary activity in Science and Art, than any other country. It would be the absurdest ingratitude on the part of artists to forget this.

(*Blast* 2- War Number, “Editorial”, 1915)

Muito do substrato filosófico que insuflou a *Weltanschauung* e, por conseguinte, as posturas artísticas do Modernismo pré- e pós-bélico europeu encontra-se em Arthur Schopenhauer (1788-1860) e no seu discípulo Friedrich Nietzsche (1844-1900). Obviamente que é incomensurável o alcance da projecção dessa influência nos tempos e nos lugares. No caso dos movimentos que o nosso estudo abarca, o Expressionismo e o Vorticismismo, é transversal essa repercussão, pelo que nela nos deteremos brevemente.

Se perscrutarmos revistas artístico-literárias da época que estamos a estudar, e sendo que estas são um reflexo quase imediato das circunstâncias envolventes, com facilidade encontramos referências a estes filósofos. Em *The Little Review* de Março de 1914, aproximadamente um mês antes do primeiro número do órgão oficial do Vorticismismo, a *Blast*, ter saído (20 de Junho de 1914), surge um artigo de George Burman Foster, intitulado “The Prophet of a New Culture”, que diz assim:

A profound unrest tortures the heart of the modern man. The world, slaughtering the innocents, is meaningless; life bruised and bewildered, is worthless – such is the melancholy mood of modernity. [...] We are all more or less infected with this weariness and ennui. [...] The forces resident within the soul no longer suffice to give support and stability to life. Hence our culture has lost faith in itself. Our civilization is played out. What the Germans call *Weltschmerz* has come over us (Foster, 1914: 14).

O Profeta da Nova Cultura era, segundo Foster, Friedrich Nietzsche. Para nós é também muito necessário tocar em alguns aspectos da filosofia de Schopenhauer, principalmente no que diz respeito à sua obra *Die Welt als Wille und Vorstellung (O Mundo como Vontade e Representação)*, publicado em 1819, por estar tão ligado ao âmbito estético desta dissertação. Assim faremos, para seguidamente tocarmos em alguns aspectos da metafísica nietzscheana, que prefigura o ponto de encontro de Else Lasker-Schüler e Wyndham Lewis, cujas estratégias discursivas, ainda que bastante distintas, se cruzam precisamente na interiorização subversiva das regras do mundo exterior. As estratégias de filtragem dessa interiorização é que divergem nestes dois autores.

1.2.1 - Schopenhauer: Representação e Vontade

Em *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Schopenhauer deixa-nos pouca margem de alheamento quanto a conexões com temas que adiante focaremos, como a questão “Abstracção/Representação”, tão crucial no debate vorticista sobre o Expressionismo, como o direccionamento da vontade, que tem fortes pontos de contacto com “O Princípio da Necessidade Interior” de que fala Kandinsky, ou como a inter-relacção das artes, que Pound e os vorticistas consideravam de essencial interesse quando falam de “Estéticas Correlacionadas” e de “Pigmento Primário”.

Die Welt als Wille und Vorstellung é uma obra composta por quatro livros, com os respectivos suplementos, em que Schopenhauer posiciona o mundo face a dois aspectos fundamentais: o da “Representação” – a forma como as coisas se apresentam através da experiência, e o da “Vontade” – o que o mundo é “em si” não obstante as aparências. A vontade é o lado interior do mundo, a representação é o seu lado exterior. A forma ascética de experimentar a vontade é o sofrimento e a auto-negação, ao passo que a forma estética de o fazer é a contemplação²⁴: “Wirklich liegt alle Wahrheit und alle Weisheit zuletzt in der ANSCHAUUNG“, ou seja, toda a verdade e sabedoria advêm da contemplação (Schopenhauer, 1859, vol II: 87), a partir da qual a abstracção é possível e necessária à objectivação da “Vontade”.

O capítulo que a este se segue chama-se “Zur Theorie des Lächerlichen” (cap. 8, vol. II), em que o autor fala do ridículo e do riso, temas centrais para Wyndham Lewis. Schopenhauer concebe três categorias do ridículo e do riso, que se prendem com (1) a passagem de um pensamento abstracto para um real; (2) a passagem de um pensamento real para um abstracto, ou seja, na direcção oposta à primeira categoria, desta vez, porém, apresentando uma incongruência, quando visto à luz do olhar da *praxis* (esta é a categoria do ridículo que a comédia usa); (3) e o domínio para o qual é trazido o que é observável, depois exteriorizado e, finalmente, classificado através da associação de ideias que a consciência pede.

²⁴ É a partir desta última premissa que Schopenhauer virá a explicar a superioridade da música sobre as outras artes, por permitir a objectivação imediata da vontade no mundo tal como ele é.

Estes factos aliados ao seu interesse por uma teoria das cores – do ponto de vista psicológico, como já havia demonstrado na obra *Über das Sehen und die Farben* (1854, *Sobre o Olhar e as Cores*), remete-nos para a poética visual que Kandinsky viria a formular. No capítulo “Über die Sinne” (“Sobre os Sentidos”) de *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Schopenhauer faz uma incursão reflexiva (bem própria das preocupações dos Estudos Interartes contemporâneos) e, de alguma forma, corrobora a pertinência de nos determos sobre questões como a abordagem sinestésica de um texto, ou, a partir de uma premissa teórica como a dos “Detalhes Luminosos”, ler textos numa outra plataforma receptiva. Schopenhauer estabelece relações entre os cinco sentidos com os quatro elementos, acrescidos do factor “Imponderabilidade”:

[...] So ist der Sinne für das Feste (Erde) das Getast (*sic*), für das Flüssige (Wasser) der Geschmack, für das Dampfförmige, d.h. Verflüchtige (Dunst, Duft) der Geruch, für das permanent Elastische (Luft) das Gehör, für das Imponderabile (*sic*) (Feuer, Licht) das Gesicht. Das zweite Imponderabile, Wärme, ist eigentlich kein Gegenstand der Sinne, sondern des Gemeingefühls, wirkt daher auch stets direkt auf den WILLEN, als angenehm oder unangenehm (*Ibid*: 39).²⁵

Compreende-se muito bem o conceito de “Vontade” se o aproximarmos do conceito de “Força” e o que constitui a base do conceito de “Força” é o conhecimento intuitivo do mundo objectivo, ou seja, o fenómeno, da “Representação”. A “Representação” não é condição necessária e essencial à actividade da “Vontade”, mas a “Vontade” está muito condicionada pelo corpo, pela organicidade. A diversidade dos fenómenos de natureza inorgânica, a par das ocorrências da nossa essência interior, ou seja da vontade, nasce do contraste entre a regularidade plenamente determinada e a arbitrariedade. Por isso, a essência da “Vontade” implica a ausência de qualquer finalidade, já que é uma aspiração sem término. A manifestação da essência da vontade é um perpétuo fluir, um eterno devir. Este é um tema que reconheceremos de imediato na obra dos autores que aqui estudaremos.

²⁵ “[...] Assim, o sentido do que é sólido (Terra) é o tacto, do que é líquido (Água) o paladar, do que é gasoso, ou volátil (vapor, aroma) o olfacto, do que é permanentemente elástico (Ar) a audição, do que é imponderável (Fogo, luz) a visão. O segundo estado imponderável, o calor, não é propriamente objecto dos sentidos mas sim do foro do colectício e opera directamente a partir da Vontade, seja isso agradável ou desagradável (tradução nossa).

É grande a concomitância entre a filosofia exposta em *Die Welt als Wille und Vorstellung* e os ideais estético-ontológicos de Else Lasker-Schüler e de Wyndham Lewis. A vontade é a essência da vida universal, resta saber como satisfazê-la. O corpo é a vontade de viver objectivada e o Homem é a objectivação mais perfeita da vontade de viver. Schopenhauer chega a falar da força centrífuga que levará toda a matéria existente a fundir-se num só bloco e, no interior dessa massa, tenderia a formar-se um centro impenetrável, que se defenderia ora com rigidez ora com flexibilidade, lembrando o centro quieto de um vórtice, lugar da “Necessidade Interior”.

1.2.2 – Nietzsche e a Arte de Mudar Perspectivas

Die Schlang welche sich nicht häuten kann
geht zu Grunde. Ebenso die Geister
welche man verhindert ihre Meinungen zu
wechseln – sie hören auf Geist zu sein“

(Nietzsche, *Morgenröte*)²⁶

A geração expressionista das duas primeiras décadas do século vinte partilha igualmente com os vorticistas de uma necessidade nietzscheana que radica numa mundividência sensorial que faz de filtro ao intelecto. João Barrento, em “Nietzsche e a Literatura do Século XX”, explica:

Aquilo que, em termos globais melhor poderá explicar a atracção e a enorme influência de Nietzsche nas primeiras décadas do século, serão factores que de algum modo constituem o que de menos filosófico existe na sua obra: o brilho da prosa, o gesto retórico-linguístico, por um lado, e por outro uma contradição produtiva, um paradoxo construtivo que alimenta toda a *atitude* filosófica de Nietzsche, e é também (aqui sem

²⁶ “The snake which cannot cast its skin perishes. In the same way the mind which is prevented from changing its opinions ceases to be a mind.” A tradução é de Beatrice Marschal tal como aparece na epígrafe de “The Correspondence of Friedrich Nietzsche with Georg Brandes”, na *English Review*, 1913, vol. 14, pp. 417-427).

paradoxo) o fundo de toda a produção artística (sensível e sensorialmente fundada, *sinnlich*): o facto de que Nietzsche, como Alfred Döblin escrevia já em 1902, “constrói o espírito a partir da natureza” (ou, como o próprio Nietzsche repetidamente havia escrito, “ao fio do corpo” – *am Leitfaden des Leibes*) (Barrento, 1996: 23).

A ideia de que “Deus morreu” implementada por Nietzsche projecta-se por toda a Europa e atinge proporções inéditas no que diz respeito à fé cristã. Tal como é explicado em *Die fröhliche Wissenschaft* (1881-1882), a felicidade, a serenidade, o aligeiramento passam a ser encontrados pelos “espíritos livres” em horizontes de auto-reestabelecimento mais interiores ao indivíduo e menos dependentes do exterior. A solidão modifica as vozes (Nietzsche, 1881-82: 20/159).

Já em *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1869-1871), Nietzsche tinha feito a apologia da vida, com base no retorno dionisíaco à energia sobre-humana. O discernimento da singularidade interior dos que têm paixão pela vida resulta da “Vontade” helénica, fruto do milagre metafísico – cristalizado na ópera de Richard Wagner e na noção de *Gesamtkunstwerk* – que junta os dois instintos, o apolíneo e o dionisíaco, o duplo-cérebro gerador da obra superior: a tragédia ática (Nietzsche, 1869-1871: 39-40). Em *Enemy of the Stars* – que analisaremos no capítulo 6 desta tese, Lewis refere a postura ática do trágico. Nessa peça apercebemo-nos claramente do leque de possibilidades que proporcionam os envolvimento, ainda que efémeros, do protagonista com o exterior.

A propósito de “Moral” e do conceito de “Bem”, Nietzsche afirma que, por norma, o que acontece quando se classifica alguém de “Bom” é porque esse alguém é “bom para alguma coisa”. A diferença fundamental que levou os homens a distinguir a moral do imoral, o bom do mau, não é a diferença entre a “adesão a uma lei tradicional” mas sim a tendência a emancipar-se dela e a elevar-se acima do modo quotidiano de viver.

A boa nova anunciada em *Also sprach Zarathustra* (1883-1886) é que o homem deve ser superado, principalmente agora que “Deus morreu”. Se noutros tempos, com uma tal notícia a alma morria no corpo, agora, insufla o “Super-Homem”, que passa a ser o sentido da terra. Chegou o momento em que o Homem é o gérmen das suas mais preciosas esperanças. No final da segunda parte do livro, Zarathustra – que pretende

instruir os homens para a nova aristocracia, que semeará o futuro – diz-lhes que é necessário trazer dentro de si o caos, para que se possa engendrar, no interior de cada homem de vontade, uma “estrela dançante” (Nietzsche, 1883-85: 180 e *passim*). A “estrela dançante” é um arquétipo nietzscheano da criação do qual encontraremos diversos paradigmas, tanto em Ezra Pound – com o conceito de “dança das palavras no intelecto, ou *logopoeia* – como em Wyndham Lewis na peça *Enemy of the Stars*, como em Else Lasker-Schüler, em que a simbólica da “estrela” é uma constante.

O “Super-Homem” luta contra a despersonalização total que o cristianismo provocou e encontra para isso cura no niilismo – *um estado intermédio (ein Zwischenzustand)* – que permita seleccionar e educar uma nova elite, criar uma nova humanidade, em que o *uomo universale* se encontre. A universalidade individualizada do génio, defendida por Nietzsche, e tão cara aos movimentos de vanguarda, exclui a cultura de massas e assenta na sua própria transcendência, ou seja a vontade de poder. Para Nietzsche essa raça do futuro resultaria da fusão de várias culturas: “o bom europeu” (Spénlé, 1955: 185).

O tema da pertinência da sensação de insatisfação desagua na paródia em busca da felicidade através do sofrimento da vida, retratado em *Fröhliche Wissenschaft* (1881-1882), que, de forma bem alegre, frisa de novo o mito do “Eterno Retorno”. Aqueles que têm a capacidade de recomeçar eternamente são os “Super-Homens”.

Não chega dizer *não*, é preciso saber concretizar o *não*. O niilismo é próprio dos seres enérgicos, aqueles que põem o não em acção. O pessimismo é então convertido em ânimo conseqüente e a “Transmutação dos Valores” restaura a atitude individual e, por conseguinte, a civilização. A “Arte de deslocar Perspectivas” confere às sensibilidades mais atentas um novo *elan*.

1.2.3 - Wilhelm Worringer: os conceitos de “Abstracção” e “Empatia”

O crítico e historiador de arte alemão Wilhelm Worringer (1881-1965) é pioneiro na reflexão sobre o abstraccionismo. O seu trabalho acaba por justificar a crescente prática do abstraccionismo por parte dos artistas plásticos da Europa *ante-bellum*. Worringer formula uma justificação teórica para a arte expressionista e para a arte abstracta em geral. Através da sua influência em T. E. Hulme, as suas ideias tiveram um enorme efeito no Modernismo britânico, mais concretamente no Vorticismo.²⁷

A sua obra mais conhecida, *Abstraktion und Einfühlung* (1908)²⁸, contribui mais do que qualquer outra obra teórica para a reavaliação da arte que está para além da tradição clássica e naturalista e abre caminho às tendências que a arte contemporânea adoptou. Neste livro, que lhe conferiu o grau de Doutor, Worringer estabelece desde o início a premissa, segundo a qual uma obra de arte só pode ser avaliada com base nos termos da intencionalidade do estilo que adopta e não com base na intencionalidade de outro estilo qualquer. A partir deste fundamento, Worringer incide especialmente em dois extremos opostos da experiência artística: o Naturalismo e o Abstraccionismo e demonstra como cada um deles tem um ponto de vista particular que provoca um modo particular de experimentar a arte.

Abstraktion und Einfühlung tem duas secções, uma teórica – em que o autor elabora sobre as noções de “Abstracção” e “Empatia”, bem como sobre a questão “Naturalismo e Estilo” – e uma prática – em que são tratadas as questões que se prendem com o “Ornamento”, é feita uma avaliação das noções “Abstracção” e “Empatia” aplicadas a uma selecção de exemplos extraídos da arquitectura e da escultura. Tem ainda um

²⁷ Thomas Ernest Hulme (1883-1917) foi desde 1909, crítico de arte na revista *The New Age*, editada por A. R. Orage, onde também escrevia poesia. Tem uma enorme envolvimento com o Imagismo, cujo manifesto escreve e, obviamente um grande entrosamento com Ezra Pound. Esse entrosamento estende-se a T. S. Eliot, Wyndham Lewis, Jacob Epstein, David Bomberg, Gaudier-Brzeska, em suma aos intervenientes na revista *Blast* que anuncia o Vorticismo. Veja-se, em português, a colectânea de ensaios de T. E. Hulme, publicada pelas Edições Colibri, em 1995 (Hulme, 1995).

²⁸ Sendo um livro extremamente raro no original, vimo-nos forçados a usar a versão inglesa de 1953, *Abstraction and Empathy – A Contribution to the Psychology of Style*. Continuaremos, no entanto a referenciar o livro pela data da primeira edição, princípio que adoptamos para melhor situarmos a obra no seu contexto temporal. Entre 1908 e 1951, altura em que começou a ser traduzido, o livro teve onze edições na Alemanha.

suplemento, chamado “Transcendência e Imanência”, inicialmente publicado no periódico *Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft*.

O conceito de “Empatia”, tal como Wilhelm Worringer o descreve, remete para a capacidade que temos de nos relacionarmos com uma obra de arte, sejamos nós os produtores ou os receptores dessa obra de arte. O conceito de “Abstracção” prende-se com a capacidade que o artista tem de se distanciar do exterior e com a necessidade de se remeter ao seu interior. Se conseguir accionar a “Necessidade Interior” do observador a par da sua, gera-se “Empatia” e o círculo perceptual fecha-se.

O Naturalismo é equacionado por Worringer com base numa atitude de confiança e conforto no mundo exterior por parte do artista, ou seja há empatia entre ambos. A experiência da arte naturalista consiste em “sentir-se por dentro” das formas que reflectem o mundo orgânico e, por conseguinte, das próprias sensações vitais do espectador, logo há igualmente empatia entre este e a obra de arte. O Abstraccionismo que ocorre na arte primitiva e na arte moderna, por seu lado, é produto de um sentimento de angústia e confusão face à instabilidade e complexidade do mundo orgânico, do qual há uma tentativa de fuga.

No prefácio à terceira edição de *Abstraktion und Einfühlung*, Worringer fala do preconceito clássico-europeu e da perspectiva mono-direccionada em relação à concepção histórica e à avaliação da arte. E diz que é justamente este “tópico interior” que confere ao livro uma “área de ressonância” que de outra forma não surgiria. Foi esta “necessidade interior em processo” que o conduziu à premência de reabilitação do impulso artístico abstraccionista, pela via da análise científica. Tal necessidade, sentia Worringer, ocorria também nos artistas que se envolviam com os novos problemas da representação.

Foi a necessidade de rever as questões que se prendem com a representação que motivou Wassily Kandinsky e Ezra Pound a tecerem formulações teóricas sobre arte e literatura no quadro dos movimentos expressionista e vorticista, respectivamente. Foi também o que aconteceu com Wyndham Lewis, enquanto ideólogo e criador do Vorticismo. O caso de Else Lasker-Schüler é diferente no que diz respeito à postura programática, que não teve. Sucede que, enquanto escritora e artista, foi também movimentadora dos processos criativos no Expressionismo, nomeadamente no que diz respeito ao seu envolvimento

com as revistas literário-artísticas, paradigma da articulação do pensamento e da criação artísticas.

Worringer sentiu esta premência de reflexão sobre as novas formas de expressão artística que as vanguardas de que falamos viriam a materializar, devido ao seu relacionamento com o meio artístico na Alemanha, na altura lugar efervescente de novos encontros culturais e estéticos. Escrevia com regularidade para revistas e jornais do foro artístico e literário, nomeadamente para a revista berlinense *Der Sturm*, editada por Herwarth Walden.

Logo no início de *Abstraktion und Einfühlung*, Worringer diz que o seu tratado é do domínio das artes plásticas. As suas reflexões proto-modernistas desencadeiam imensas ligações a casos de teóricos de arte que operaram no terreno do Modernismo. Tivemos que apertar bastante o âmbito de enfoque dos teóricos que tiveram por influência Worringer. O caso de Wassily Kandinsky como teórico revela-se incontornável, pois chega a usar a terminologia worringeriana. À medida que vamos lendo Wilhelm Worringer, logo nos apercebemos da fulcral importância que terá tido muito directamente nas formulações teóricas de Kandinsky, como verificaremos, quando este elabora sobre o princípio da “Necessidade Interior”. Worringer fala de “força motriz interior”, de “auto activação interior” e parte do princípio de que o “acto de empatia” não é senão a “actividade perceptiva”, ou seja o impulso que leva à percepção clara operante no binómio criação-observação.

Esta “actividade perceptiva” reconhecemo-la também, embora menos directamente, nas formulações de Ezra Pound, a saber, a noção de “Detalhe Luminoso” que preside às propriedades da linguagem – *melopoeia, phanopoeia e logopoeia*, bem como as noções de “Civilização Individual” e “Tecido Perceptual”.

Worringer reflecte sobre “actividade perceptiva” na primeira pessoa e diz:

Tenho que expandir a minha visão interior até que abarque toda uma linha (...). Qualquer linha requer de mim uma força interior que assente em dois impulsos: o da expansão e o da delimitação. (...)

Cada linha, em virtude da direcção e forma que toma, faz todo o tipo de exigências de mim (Worringer, 1908: 5).²⁹

É a partir destas exigências que se pode dizer sim ou não e exercer livremente a “actividade perceptiva”, diz Worringer, assim “a forma de um objecto é sempre atribuída por mim” (*Ibid*: 6).

A auréola que envolve o conceito de arte pode ser, para Worringer motivada pela ideia de que a arte advém de “necessidades psíquicas”. E, face a tal constatação, alerta para o facto de, à data da escrita de *Abstraktion und Einfühlung*, ainda não ter sido escrito um tratado sobre “A Psicologia da Necessidade de Arte” do ponto de vista da modernidade. Um tal tratado seria uma “História do sentimento face ao Mundo”, pelo que estaria ao mesmo nível de importância de uma “História da Religião” (*Ibid*: 12). Certo é que, em 1911, Kandinsky publica *Über das Geistige in der Kunst*.

Colocando-se no terreno da modernidade, Worringer fala da inter-relação do fluxo dos fenómenos do mundo exterior com o indivíduo e da sua enorme necessidade de tranquilidade. A busca metafísica do homem moderno através da arte já não reside na possibilidade de este se projectar no mundo exterior, mas, ao contrário, na possibilidade de se retirar do mundo exterior e da sua arbitrariedade, através da aproximação às formas abstractas e assim encontrar um ponto tranquilo, refúgio da realidade aparente.

Esta reflexão remete-nos, de imediato, para a metafísica do Vorticismo, segundo a qual, como teremos ocasião de ver, há um ponto fixo e tranquilo no interior do vórtice, onde se encontra distanciamento do exterior e da sua fortuitude. Em *Über das Geistige in der Kunst*, Kandinsky também nos remete para esse lugar no cosmos que é o nosso âmago.

Para Worringer, o impulso para a “Abstracção” tem uma intensidade auto-alienadora incomparavelmente maior e mais consistente do que a da “Empatia”. Ao contrário do que acontece com o impulso que rege a “Empatia”, o impulso para a “Abstracção” procura a retirada da arbitrariedade da existência orgânica. Vista desta perspectiva, a

²⁹ Em tradução nossa a partir da versão inglesa (*vd* nota anterior). Nesta secção, adoptaremos este princípio.

vida é um impedimento para a fruição estética. Por seu lado, o processo de “Empatia” requer a auto-activação das necessidades mais básicas da nossa natureza.

Daqui resulta que a obra de arte abstraccionista já não use uma linguagem compreendida por todos, porque se dirige à complexidade estética dos sentimentos, que mudam de indivíduo para indivíduo e mesmo, constantemente, no próprio indivíduo. Uma tal obra de arte encontra a comunicabilidade precisamente na inorganicidade, muito embora advindo e projectando-se naquilo que é orgânico.

Como afirmava Alois Riegl (cf. Worringer, 1908: 40), na arte antiga os fenómenos materiais individuais eram representados não no espaço mas no plano. Esta premissa pode ser transposta para a arte moderna e acrescida de um outro postulado que se prende com o impulso para a “Abstracção”: a regularidade da geometria do cristal, paradigma da eternização. O resgate da experiência artística da temporalidade e da arbitrariedade do mundo exterior está, então, fortemente conectado com o impulso para a “Empatia”:

O impulso artístico primordial não se prende com a entrega à natureza. Procura, ao contrário, a abstracção pura como única possibilidade de repouso na confusão e obscuridade do quadro mundial, criando fora dele, com instintiva necessidade, abstracção geométrica. Esta é a expressão consumada – e a única forma de expressão concebível pelo Homem – da emancipação de qualquer contingência e temporalidade do quadro mundial. Contudo, subsiste a necessidade (...) de captar interesse no mundo exterior (...) ainda que fora do curso dos acontecimentos. Esse desejo de aproximação ao mundo exterior tem por fundamento a individualidade material e a temporalidade (...). As duas soluções que encontramos foram a restituição, da forma mais consistente possível, da individualidade material ao domínio do plano e, por outro lado, a combinação da representação com o rígido mundo do cristal geométrico. (...) (*Ibid*: 44).

Worringer considera, por conseguinte, a “Necessidade de Abstracção” e a “Necessidade de Empatia” os dois pólos da experiência artística, sendo que ambos estão latentes no ser humano. A “Abstracção” pode devolver ao mundo exterior a força interior que é uma

inerência da “Empatia”, podendo-se então falar de abstracção ao serviço da representação.

Wilhelm Worringer legitima o nosso objectivo de falar em transtextualidade³⁰ no Expressionismo e no Vorticismo, já que os artistas, escritores e/ou teóricos que agem e interagem nestes movimentos e de que nos ocuparemos, quer ao nível teórico, quer ao nível prático, têm em comum a plataforma do que é advogado em *Abstraktion und Einfühlung*.

³⁰ Falamos de “Transtextualidade”, tal como é concebida por Gérard Genette em *Palimpsestes – La Litterature au Second Degré*, ou seja, no que diz respeito à transcendência textual do texto, tudo o que põe o texto em relação manifesta ou secreta com outros textos/enunciados (Genette, 1982).

1.3 – Transtextualidade no Expressionismo e Vorticismo

A Avaliação das Potencialidades dos Modelos de Kandinsky e de Pound em autores de dupla vocação no Expressionismo dos Anos 10 e no Vorticismo constituiu desde logo razão suficiente para verificarmos se existem intersecções matriciais nestes dois movimentos. Acresce a esta razão o facto de a questão da vocação dupla ter sido um vector decisivo na escolha dos autores – Lasker-Schüler e Lewis – cujos textos e seus reflexos pictóricos se prestam, a nosso ver, à análise sinestésica proposta.

O facto de o Vorticismo ter tido a duração de cerca de quatro ou cinco anos (1913/14-1918) e de o Expressionismo ter durado mais de vinte faz com que tenhamos que isolar um dado período deste último. Para tal, adoptamos dois critérios fundamentais: o enquadramento histórico-social e as concomitâncias estético-ontológicas dos autores visados no quadro dos respectivos movimentos. Verificamos que tais critérios nos conduzem a uma coincidência cronológica. Assim consideramos que a fase do Expressionismo que mais nos convém abordar em conjunto com o Vorticismo é a fase de *Der Blaue Reiter*, em torno de 1912, e a fase inicial de *Der Sturm*, cuja galeria foi inaugurada precisamente com os artistas de “O Cavaleiro Azul”.

Para alguns, como refere João Barrento, a “década expressionista” reduz-se ao período de 1910-20, no caso da poesia. Para outros, diz ainda este autor, o Expressionismo prolonga-se ainda pelos anos vinte, altura em que o teatro, o cinema, a dança se manifestam de forma mais vincada. (Barrento, 1976:12). No nosso caso, interessa justamente a fase do Expressionismo em que a literatura e as artes plásticas estavam no seu auge e em grande cumplicidade.

O termo Expressionismo é bastante amplo e por isso não é passível de ser definido de forma precisa, como explica João Barrento:

Importante para o esclarecimento do próprio conceito de «expressionismo» é [...] partirmos da aceitação da tese de que o expressionismo não existe como denominador comum aplicável a toda uma época [...], ela própria entrecortada por acontecimentos históricos demasiado importantes para que da sua influência se não ressentisse, de modo diverso, também a literatura. «Expressionismo» como denominador

comum para essa época resultou [...] duma tentativa dos próprios contemporâneos (dos teorizadores, geralmente maus poetas, quando também o eram) de se encontrarem a si próprios no caos da derrocada do mundo burguês do capitalismo tardio, e de aproximarem, numa frente ético-estética, o que de comum existia entre as várias tendências do tempo [...] (Barrento; 1989: 15).

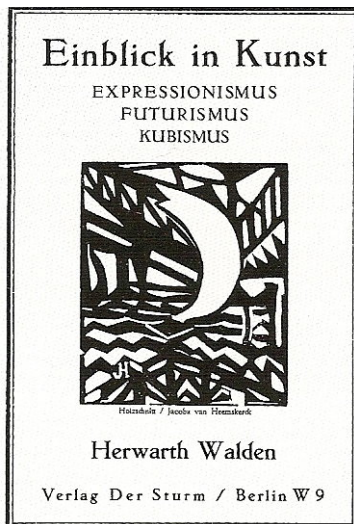
É, contudo, consensual o facto de o termo “Expressionismo” ter surgido por oposição a “Impressionismo”, sendo que, no caso do Expressionismo se torna evidente que a intenção já não é transmitir pela via da arte as impressões causadas pelo mundo exterior, mas sim exteriorizar sensações e sentimentos através de cores, formas ou palavras dimensionados à escala da interioridade do artista ou do poeta.

Paul Cassier, negociante de arte em Berlim, caracterizou a arte de Eduard Munch como sendo expressionista, por ser totalmente oposta à arte impressionista. Lovis Corinth terá tido também a sua responsabilidade no termo, quando apresentou a XXII Secessions-Ausstellung, em 1911, afirmando que tinham sido incluídos naquela exposição alguns autores expressionistas³¹.

“Expressionismo” passou a ser sinónimo de arte moderna e era exactamente o entusiasmo pela ruptura com a arte e a literatura até então concebidas que movia os vários grupos e artistas do Expressionismo alemão, como *Die Brücke*, em Dresda e Berlim, e *Der Blaue Reiter* em Munique. No caso de *Die Brücke* – formado em 1905 por Fritz Bleyl, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel e Karl Schmidt-Rottluff – não se pode falar em desígnios programáticos, como acontece com *Der Blaue Reiter*, inicialmente o título de uma almanaque editado por Wassily Kandinsky e Franz Marc em 1912. O círculo da revista berlinense *Der Sturm* – que incluía vários teorizadores, como é o caso do próprio editor Herwarth Walden – consideram que “expressionista” é a arte abstraccionista de Paul Klee, Marc ou Kandinsky, bem como a poesia “absoluta”³² do seu principal poeta August Stramm. Na crítica literária expressionista, Kurt Hiller – o mentor do grupo, que em 1914 o designaria de “Activismo” – usa já em 1911 o termo “expressionista”, mas só mais tarde, a partir de 1914, começam a ser publicados os primeiros artigos e livros sobre Expressionismo.

³¹ Estes autores expressionistas a que se referia Corinth eram franceses, quase todos “fauves”.

³² *Vd Expressionismo Alemão – Antologia Poética* de João Barrento, secção 5 (Barrento: 1976).



Herwarth Walden, *Einblick in Kunst*, 1917

Em 1919 Kurt Pinthus reúne numa antologia os poetas dessa década: *Menscheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, publicada em 1920. É acentuada a diversidade de posturas poéticas que se encontram nesta antologia, porque é, efectivamente, muito heterogénea a produção literária e plástica no Expressionismo em geral. Daí que João Barrento, autor de várias antologias e estudos sobre o Expressionismo publicados em Portugal, tenha optado por uma estruturação antológica que tem em linha de conta quer a integração histórica da poesia quer a sua especificidade literária, a saber: (1) “Poemas Programáticos” (em que inclui Franz Werfel, Johannes R. Becher e Wilhelm Klemm); (2) “Pathos e Utopia” (em que também integra W. Klemm, Becher e Werfel, Kurt Heynicke, Paul Zech, Iwan Goll, entre outros); (3) “A Revolução da Metáfora” (em que consta Else Lasker-Schüler, Ernst Stadler, Georg Heym, Georg Trakl, Gottfried Benn, etc.); (4) “Grotresco e Desencanto” (onde constam Alfred Lichtenstein, de novo Gottfried Benn, Ernst Blass, entre outros); (5) “Poesia Absoluta” (em que domina August Stramm e também constam Kurt Heynicke e Kurt Liemann).

Esta classificação ajuda-nos bastante a situar Else Lasker-Schüler, que aqui iremos estudar, no universo eclético da poesia de dinâmica expressionista, que tem como denominadores comuns três momentos diagnosticados pelo poeta Georg Heym, num artigo publicado em 1911 na importante revista de pendor expressionista *Die Aktion*. Esses momentos são: a consciência da derrocada da estrutura social burguesa, a intransigência na decisão de denunciar tal situação e a impotência perante um “tempo sem alma” (vd Barrento, 1976: 20 e *passim*), que reclama a exploração da interioridade e de um sentido, que tem que apelar aos sentidos, para tomar posição numa outra factualidade.

O Simbolismo apadrinhou as diversas vanguardas que se disseminaram pela Europa, justamente ecoando a urgência de uma tomada de posição dos artistas e intelectuais no decorrer da ordem social internacional. Durante um certo período de tempo, o Simbolismo era usado para designar o Modernismo em geral.³³ Efectivamente, o Modernismo pulsante internacionalmente estava num processo embrionário que havia de fixar idiossincrasias em torno de grupos ou círculos.

Os ingleses tiveram alguma dificuldade em se adaptarem ao Modernismo continental. Certo é que em Março de 1914, ficava finalmente pronto o Rebel Art Centre, onde os modernistas ingleses mostravam estar em estado de sublevação. As artes plásticas e a literatura estavam invulgarmente envolvidas e a necessidade de dotar as práticas artísticas de plataformas teóricas estava na ordem do dia. A par de exposições, recitais e palestras, a excentricidade fazia-se sentir na decoração do lugar e nas pessoas que envergavam fatos, penteados e atitudes reveladores de expectativas outras na arte e no modo de vida. E foi poucos meses antes da declaração da Primeira Grande Guerra que, no Rebel Art Centre, Wyndham Lewis e Ezra Pound anunciaram o Vorticismo, que viria a ser difundido pela revista *Blast*:

All experience rushes into this vortex. All the energized past, all the past that is living and worthy to live. [...]

The DESIGN of the future is in the grip of the human vortex. All the past that is vital, all the past that is capable of living into the the future, is pregnant in the vortex, NOW (“Vortex Pound”, *Blast I*, 1914: 153).

O pintor e escritor Wyndham Lewis lidera o grupo³⁴ com o propósito de estabelecer diferenças entre a arte vorticista e a arte produzida pelo Futurismo ou pelo Cubismo, muito embora quer o Expressionismo quer o Imagismo – de que Pound tinha sido figura de proa – não deixassem também de ser alvo de diferenciação do novo *Bewegung*, como lhe chamou Lewis. De facto, o movimento vorticista, tomou vida própria, embora tenha

³³ Robert Scholes, no seu artigo “Modernism in the Magazines”, de 2005, disponível em www.brown.edu/Departments/MCM/people/scholes/default.html, explica que o uso do termo Simbolismo para designar Modernismo foi cristalizado pelo discurso crítico americano em 1931, mais precisamente por Edmund Wilson no livro *Axel's Castel*, em que agrupa William Butler Yeats, Paul Valéry, T.S. Eliot, Marcel Proust, James Joyce e Gertrude Stein, considerando que estes autores partilham da estética simbolista.

³⁴ Razão pela qual dele falaremos um pouco mais nesta secção, já que, por razões metodológicas, noutros pontos incidimos mais ora em Else Lasker-Schüler, ora em Wassily Kandinsky, ora em Ezra Pound.

sido meteórico, tanto em impacto como em duração. Curiosamente o Vorticismo tem a duração da Primeira Guerra: implementa-se em 1914, através do manifesto que a revista *Blast* divulga – e desvanece-se em 1918, depois da exposição vorticista em Nova Iorque, em 1917.

Interessa averiguar como é que o Vorticismo se distingue dos outros movimentos do Modernismo europeu. Quando o escritor e jornalista Douglas Goldring pergunta a Lewis o que é um vorticista, obtém a seguinte resposta:

Think of a whirlpool ... At the heart of the whirlpool is a silent place where all the energy is concentrated. And there at the point of concentration, is the vorticist (*apud* Cork, 1976: 224).

O termo *vortex* foi sugerido por Pound, que o define, servindo-se do imaginário científico e da mecânica, assim:

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 (*Blast I*, 1914: 153).

O tom quasi-funcionalista desta definição alude para o novo mote de interesse estético, que os vorticistas apadrinharam, ou seja, a máquina. O “discípulo” britânico de Wilhelm Worringer, T.E. Hulme, nas suas invectivas anti-vitalistas insufladoras da nova ontologia, co-configurada pela estética vorticista, “auto-acionou” uma outra forma de beleza, a beleza moderna encontrada, por exemplo nos desenhos de engenharia. Porém uma definição que Pound faz de *vortex* remete igualmente para o processo mental, de linhagem nietzscheana, que desencadeia energia ou poder:

You may think of a man as that toward which perception moves. You may think of him as the TOY of circumstance, as the plastic substance RECEIVING impressions.
Or you may think of him as DIRECTING a certain fluid force against circumstance, as CONCEIVING instead of merely observing and reflecting (*ibid*).

A imagem do movimento rotacional gerador de energia que impele para dentro e faz tábua rasa do que está do lado de fora, a não ser para aí exercer consequências, ou seja, expressar ao mundo exterior a delapidação que este sofre, a partir do processo de abstracção, reporta-nos ora a Worringer, como vimos, ora a Kandinsky, como vamos ver em ponto próprio.

Se consultarmos um manual de Mecânica dos Fluidos, encontramos a seguinte explicação de “vórtice”: “um tipo de escoamento plano irrotacional, em que a velocidade se torna infinita” e em que “a superfície livre adquire a forma de uma hiperbolóide em revolução” (Novais, 1985: 341).

O uso da imagem do vórtice não é inédito. Em 1908, Pound faz menção ao termo no poema “Plotinus”: “[...] As one that would draw thru the node of things, / Back sweeping to the vortex of the cone” (*apud* Humphreys, 1985: 43). Em 1913-14, Giacomo Balla – considerado por Lewis, em “Melodrama of Modernity”, na *Blast 1*, o melhor pintor futurista – expôs na Galleria d’Arte Fonte d’Abisso, em Modena, uma série de desenhos a carvão intitulada *Vórtice*. A alusão a essa imagem já tinha sido feita por muitos escritores. Madame Blavatsky, líder do movimento teosófico em Londres, explica:

The law of the vertical movement in primordial matter is one of the oldest conceptions of Greek philosophy, whose first historical sages were nearly all Initiates of the Mysteries. The Greeks had it from the Egyptians and the latter from the Chaldeans, who had been the pupils of Brahmins of the esoteric school (*Ibid*: 44).

Na *Blast 1* encontramos três definições de vórtice – uma de um pintor-escritor, Lewis, outra de um escritor, Pound, outra do pintor-escultor, Gaudier Brzeska, todas coincidentes com a ideia de energia, poder e isolamento consequente no tempo e no espaço:

“[...] Our vortex does not deal in reactive Action only, nor identify the Present with numbing displays of vitality.

[...] The chemistry of the Present is different to that of the Past. With this different chemistry we produce a New Living Abstraction.

[...] We wish the Past and the Future with us, the Past to mop up our melancholy, the Future to absorb our troublesome optimism. [...]
(Lewis, “Our Vortex”, *Blast 1*: 147)

O apelo a uma “química diferente” capaz de produzir “nova abstracção” remete para Worringer, bem como para a sua defesa do resgate que a abstracção faria da temporalidade. Essa temporalidade outra é aliás um ingrediente recorrente no Expressionismo. G. Brzeska fala da forma como se coloca no Vorticismo, tendo sempre em linha de conta a dinâmica de continuidade civilizacional e o ponto em que se encontram “os modernos”:

We have been influenced by what we liked most, each according to his own individuality, we have crystallized the sphere into the cube, we have made a combination of all the possible shaped masses – concentrating them to express our abstract thoughts of conscious superiority.
Will and consciousness are our VORTEX. (“Vortex. Gaudier Brzeska”, *Blast 1*:155)



Henry Gaudier-Brzeska, *Hieratic Head of Ezra Pound*, 1914

Para os vorticistas, como para os expressionistas, urgia um re-alinhamento da ética e da estética da arte moderna. Em “Geistige Güter”, Franz Marc alude à atemporalidade da arte expressionista da fase de *Der Blaue Reiter* e diz: “Cézanne und Greco sind Geistesverwandte über die trennenden Jahrhundert hinweg. [...] »Vater Cézane«³⁵ (*Der Blaue Reiter*, 1912: 3). Em “Vortex – Pound”, Picasso e Kandinsky são referidos como “Father and mother, classicism and romanticism of the movement” (Pound, *Blast I*: 154), sendo este movimento o Vorticismo. Em Setembro de 1914, no seu artigo “Vorticism”, Pound é bastante directo, quanto à sua identificação com a obra teórica de Kandinsky:

The image is the poet’s pigment; with that in mind you can go ahead and apply Kandinsky, you can transpose his chapter on the language of form and colour and apply it to the writing of verse. As I cannot rely on your having read Kandinsky’s *Über das Geistige in der Kunst*, I must go on with my autobiography (Pound, 1970: 86).

Esta afirmação é de fulcral importância neste trabalho, já que nos propomos estudar as poéticas visuais de Kandinsky, no Expressionismo, e as poéticas textuais de Pound, na sua fase vorticista. Chegados ao momento de testar as suas potencialidades de análise em textos de Lasker-Schüler e de Lewis, vamos, certamente, avaliar a possibilidade de intersectar estas duas poéticas, uma visual outra textual. A nossa convicção é que a imagética textual destes autores, duplamente vocacionados – para a escrita e para as artes plásticas – faz por si só convergir a necessidade de cruzar poéticas visuais e textuais.

Em torno do grau de abstraccionismo da arte vorticista gira ainda alguma discussão. Reed Way Dasenbrock reflecte sobre esta questão, em *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis*, mostrando ter uma opinião divergente da perspectiva geralmente aceite de que a pintura vorticista é abstracta ou não-representacional. Dasenbrock considera que a abstracção no Vorticismo está ao serviço da representação:

Vorticism obeyed Worringer’s urge to abstraction but its painting was representational. It held onto subject matter, and [...] developed its own theory of representation. [...]

[...] The originality and importance of Vorticism lie in the fact, that among the movements that arrived at total abstraction, as it did in certain

³⁵ “Cézane e Greco são parentes espirituais no século fragmentado que tinham pela frente. [...] »Pai Cézane« [...]”

works, it was the first movement to stop short, to abandon painting's new abstract style with the old task of representation. (Dasenbrock,1985: 64-5).

O próprio Lewis se encarregou de delinear a fronteira entre a abstracção não objectivista da estética do Vorticismo. Na *Blast 2*, no artigo “A Review of Contemporary Art”, Lewis discute detalhadamente as questões pairantes sobre o Cubismo, o Futurismo e o Expressionismo. Quando se detém no Expressionismo, foca-se em Kandinsky, que considerava “the only PURELY abstract painter in Europe” (*Blast 2*, 1915: 40). Por volta de 1914, Lewis tomou contacto com as teorias de Kandinsky, bem como com a sua arte.

Na *Blast 1*, em 1914, já aparecia um artigo, chamado “Inner Necessity”, com excertos traduzidos e comentados por Edward Wadsworth, a propósito de *Über das Geistige in der Kunst* (1911, *Do Espiritual na Arte*) de Kandinsky. Wadsworth começa logo por salientar o facto de Kandinsky ser um teorizador e, simultaneamente um artista:

This book is a most important contribution to the psychology of modern art. The author's eminence as artist adds considerable value to the work [...] Herr Kandinsky [...] is a psychologist and a metaphysician of rare intuition and inspired enthusiasm. He writes of art – not in its relation to the drawing-room or the modern exhibition, but in its relation to the universe and the soul of man. He writes not as an art historian, but essentially as an artist [...] (*Blast 1*, 1914: 119).

Presumivelmente Lewis terá tomado contacto com Kandinsky antes de 1914, quando em 1906 esteve a estudar em Munique na Akademie Heymann. Além disso, Kandinsky tinha exposto em Londres na Allied Artists' Association em 1908, 1909, 1913 e 1914. Lewis, Gaudier-Brzeska, Jacob Epstein e outros vorticistas também lá tinham exposto em 1913 e 1914. Foi aliás na A.A.A., em 1913, que Gaudier-Brzeska e Pound se encontram pela primeira vez. Dos quadros que Kandinsky expôs em Londres em 1913 e 1914 constavam alguns dos mais arrojados, como as *Improvisações 29 e 30*.



Kandinsky, *Improvisation 30*.

A *Improvisation 30* é particularmente interessante para nos focarmos de novo na questão da “Abstracção”, por ser bem conhecido o facto de ter representado dois canhões no canto inferior direito, que, segundo Kandinsky, entraram no quadro inconscientemente. Na linha do que diz um dos grandes teóricos do Expressionismo, Kurt Hiller, “Wir bekämpfen Richtungen, Theorien – nicht Meister” [...] ³⁶, também em Kandinsky se nota existir uma procura teórica que nem sempre é materializada na sua obra criativa. Efectivamente, a *Improvisation 30* valida a posição de Lewis, segundo a qual a representação é inevitável:

If you do not use shapes and colours characteristic of your environment, you will only use some others characteristic more or less of somebody else’s environment, and certainly no better (*Blast 2*: 45).

Compreenderemos melhor esta reacção às ideias veiculadas em *Über das Geistige in der Kunst*, porque adiante nos vamos deter com alguma minúcia na poética visual de Kandinsky. Ao tecer considerações sobre Kandinsky em “A Review of Contemporary Art”, Lewis produz uma doutrina própria:

We must constantly strive to ENRICH abstraction till it is almost plain life, or rather to get deeply enough immersed in material life to experience the shaping power amongst its vibrations, and to accentuate and perpetuate these (*Blast 2*: 40).

³⁶ “Nós procuramos caminhos, teorias e não Mestres”, “Die Jüngst-Berliner. In Literatur und Wissenschaft”, publicado no *Heidelberg Zeitung*, nº 7, Julho de 1911 (in Anz / Stark, 1982: 33).

Não obstante as reservas que evidencia no seu texto em relação às convicções de Kandinsky sobre a abstracção, Lewis acreditava no princípio da “Necessidade Interior”, tal como Kandinsky o concebe. Lewis demonstra-o, numa fase mais adiantada da sua vida, numa carta em que conta como tomaram forma as suas abstracções vorticistas, que Paul Edwards cita em *Wyndham Lewis – Painter and Writer*:

The way those things were done – are done, by whoever uses this method of expression – is that a mental-emotive* impulse is let loose upon a lot of blocks and lines of various dimensions, and encouraged to push them around and to arrange them as it will. It is of course not accidental, isolated, mood: but it is recurrent groups of emotions and coagulations of thinking, as it were, that is involved.

*[Lewis’s footnote:] by this is meant subjective intellection, like magic or religion (*apud* Edwards, 2000: 142).³⁷

Para os vorticistas, bem como para os expressionistas, a irrealidade e a bidimensionalidade da arte são essenciais à sua postura diagramática e analítica. E, a propósito da questão “Abstracção” quando Lewis diz: “[...], as objects, objects in your most abstract picture always have their twins in the material world [...]” (*Blast* 2: 43), Oswald Herzog vai ao seu encontro, no artigo “Der abstrakte Expressionismus“, que saiu em *Der Sturm* 10 (Abril/ Maio de 1919) :

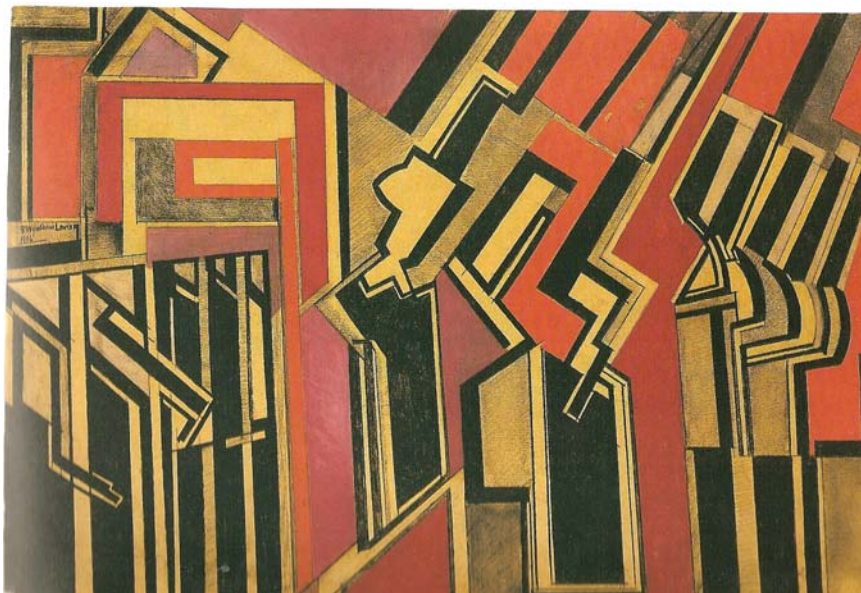
Dem *materiellen* Expressionismus dient noch das Objekt zur Gestaltung. Es abstrahiert das Wesen eines Gegenstandes durch Ausschneiden alles Unwesentlichen zur Reinheit und Größe. Es ist das *Nacherleben* eines Objekts – Gestaltung in Vergangenheit.³⁸

Paralelamente, o Vorticismo quer interpretar o real e não concebê-lo. O ideal vorticista é que o seu observador reveja o mundo à imagem da arte e consiga encontrar um ritmo de vitalidade próprio: “It’s all a matter of most delicate adjustment between voracity of Art and digestive quality of life” (*Blast* 1: 134). Esta é uma afirmação que nos remete para a

³⁷ Carta de W. Lewis ao editor Charles Handley-Read, 22 de Setembro de 1949. Em 1951 Handley-Read edita *Wyndham Lewis on Art* (Londres: Faber & Faber).

³⁸ Ao Expressionismo *material* o objecto continua a servir como configuração. Ele (o artista) abstrai-se da condição existencial de um objecto, separando-se de tudo o que não seja essencial à sua nitidez e ao seu tamanho. Trata-se da vida póstuma de um objecto – a sua configuração no passado.

postura filosófica que Oskar Kokoschka também adoptou em relação à sua arte, quando diz: “Bewußtsein ist die Ursache aller Dinge, auch der Vortellung“ (*apud* Anz / Stark, Hg., 1982: 562).³⁹



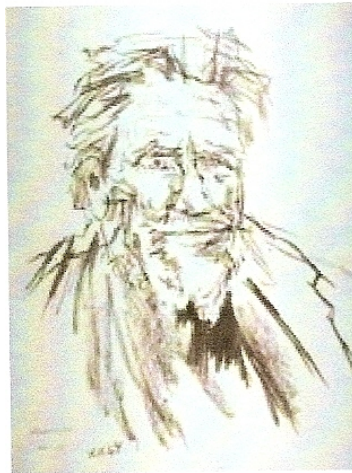
Wyndham Lewis, *Red Duet*, 1914

A “qualidade digestiva da vida”, a “voracidade da arte” e a consciência do resultado desses primados estão patentes em *Red Duet* (1914) de Lewis. *Red Duet* é um exemplo de tela em que aparecem duas forças em conflito. As imagens referenciais do quadro são gradualmente absorvidas pela estratégia global da composição: as figuras vão sendo cada vez mais reduzidas até se tornarem pequenos *totems* representativos de personalidades, enquanto que a acção e a ambiência tomam um aspecto contínuo e indiferenciado no todo do desenho. É como se se estivesse a contemplar o confronto absurdo de dois exércitos, tema que Lewis usa frequentemente como metáfora para as respostas automáticas de uma humanidade cuja capacidade de pensar está em vias de extinção. Em „Abendland“ (1914), poema dedicado a Else Lasker-Schüler, Georg Trakl também representa de uma forma abstracta, que oscila entre o envolvimento e o distanciamento, o mesmo tema da incomunicabilidade involuntária, criada por uma ordem exterior:

³⁹ “A consciência é a causa de todas as coisas e da representação também” (tradução nossa).

[...] 3
Ihr großen Städte
steinern aufgebaut
in der Ebene!
So sprachlos folgt
der Heimatlose
mit dunkler Stirne dem Wind,
kahlen Bäumen am Hügel.
Ihr weithin dämmernden Ströme!
Gewaltig ängstet
Schaurige Abendröte
Im Sturmgewölk.
Bleiche Woge
Zerschellend am Strande der Nacht,
fallende Sterne.⁴⁰

O Vorticismismo visava adoptar uma posição de equilíbrio face ao mundo moderno, não se identificando com o seu fluxo e caos, mas observando-o de uma perspectiva distanciada e paródica, de certo modo remanescente do “Verfremdungseffekt“ de Bertolt Brecht, que levou Lewis a dizer: “My soul has gone to live in my eyes [...]” (*Blast* 2: 44).



Oskar Kokoschka, *Retrato de Ezra Pound*, 1964

Ezra Pound, retrospectivamente reflectindo sobre o que foi o Vorticismismo, diz:

It cannot be made too clear that the work of the Vorticists and the feeling of “inner need” existed before the general noise about

⁴⁰ “Vós grandes cidades / petreamente construídas / na planície! / Silenciosamente, / fronte ensombrada, / o vagabundo segue o vento, / árvores nuas na colina. / Vós rios longínquos do entardecer! / Vermelho crepuscular aterrador / Cria portentosos terrores / em nuvens de tempestade. / Vós povos moribundos! / Pálida onda / desfazendo-se nas praias da noite, estrelas cadentes” (tradução de João Barrento, 1976: 177).

Vorticism. We worked separately, we found an underlying agreement, we decided to stand together (Pound, 1970: 94-5).

E quando o fim de Gaudier-Brzeska se aproximava, nas trincheiras da guerra, Pound interroga-se: “What have they done for me these Vorticist artists?”, ao que ele próprio responde:

These new men have made me see form, have made me more conscious of the appearance of the sky where it juts down between houses, of the bright pattern of sun-light which the bath water throws up on the ceiling, of the great “V’s” of light that dart through the chinks over the curtain rings, all these are new chords, new keys of design.

[...] If Vorticism has done this for me, I think it can do it for others. Others? Of course the rest of the world may not want a new sense of forms, or a new sense of anything? (*Ibid*: 126-7)

Worringer havia já refletido sobre tal questão. A resposta que nos deu está contida em *Abstraktion und Einfühlung*. Porém, em 1911, escreve em *Der Sturm* de Agosto (nº 75) um artigo intitulado “Entwicklungsgeschichtliches zur modernsten Kunst. Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den »Protest deutscher Künstler«” (“História do Desenvolvimento da Arte Moderna. Da Luta pela Arte. Resposta ao »Protesto dos Artistas Alemães«”), em que se pergunta se a arte experimentalista que estava a ser produzida na altura viria a ter lugar nos museus e se as gerações vindouras viriam a ter a noção de como terá sido aquele tempo através dos quadros. A dada altura, Worringer observa:

[...] Und die werden sie nur kennen lernen, wenn ihnen jene Experimente zur Gewinnung einer neuen elementaren Formensprache erhalten werden, von denen hier die Rede ist. Mögen diese Experimente zu einem positiven Ziele führen [...] (Anz / Stark, Hg., 1982: 23).⁴¹

⁴¹ “[...] Ficarão só a saber se auferiram dessas experiências como uma nova forma de expressão elementar [...]. E se tais experiências podem conduzir a finalidades positivas” (tradução nossa).

Na linha de Wilhelm Worringer, Wyndham Lewis escreve no prefácio ao catálogo da sua exposição do pós-guerra *Guns* (1919), admitindo que o Vorticismo foi uma fase de experimentação na sua carreira artística, sendo que o abstraccionismo vorticista, depois da guerra, deu lugar a uma forma de abstracção mais figurativa:

[...] The artist takes what he will like the gentleman in the Purple Mask.

[...]

The public, surprised at finding eyes and noses in this exhibition, will begin by the reflection that the artist has conceded Nature, and abandoned those vexing diagrams by which he is puzzled and annoyed. [...] As a logical development of much of the solidest art in this very various world there is nothing so devilish or mad in any of the experiments in art that prevailed in the years preceding the War (*apud* Edwards, 1992: 141).

Sendo notório que tanto no Expressionismo como no Vorticismo houve uma grande preocupação em teorizar sobre o experimentalismo no seio dos próprios movimentos, temos que nos deter um pouco nos órgãos destes movimentos que intersectavam as novas linguagens escritas e visuais com o lastro teórico que as sustentava e impulsionava: as revistas. Veremos como se enquadravam nos movimentos que as informavam e como, por seu lado, situavam esses movimentos no fórum do Modernismo.

Capítulo 2

As Revistas no Modernismo como Instrumentos Crítico-Literários e de Pensamento

Capítulo 2

As Revistas no Modernismo como Instrumentos Crítico-Literários e de Pensamento

O fenômeno das revistas em torno da literatura e das artes plásticas é de central importância no quadro da efervescência experimentalista do Modernismo, que, na praça pública, se alimentava de eventos, também eles, sintomáticos de uma vontade de mudança. Os palcos de acolhimento de muita da produção literário-artística do Modernismo incluíam cafés, clubes, cabarets, galerias, salões literários, bem como publicações periódicas.

As revistas eram um local privilegiado para a exibição de textos visuais e verbais, ilustrações e reproduções de quadros e esculturas, bem como de exegeses e manifestos contíguos às práticas literárias e artísticas do Modernismo. Nas revistas, as novas formas de literatura e artes visuais podiam aparecer lado a lado e havia condições para que os artistas, os empresários, os críticos e os filósofos comunicassem directamente uns com os outros. Por outro lado, o público, ainda que fosse um pequeno segmento, tinha ocasião de participar no debate e na avaliação das propostas literárias, teóricas e estruturais que estavam a ser lançadas e que mais conviriam ao mundo moderno.

No que diz respeito à veiculação da literatura produzida no Modernismo, a importância das pequenas revistas foi ainda mais acentuada. Muita da literatura produzida no Modernismo foi publicada pela primeira vez, em série, nas revistas⁴². A ligação dos autores por nós abordados às publicações periódicas é de uma evidência incontornável. Consequentemente será alvo do nosso estudo, justamente, a obra destes autores publicada em revistas. Referimo-nos à prosa doutrinária de Wassily Kandinsky e de Ezra Pound – de que trataremos nos capítulos 3 e 4 – bem como à ficção, à ilustração e à pintura de Else Lasker-Schüler e de Wyndham Lewis. A dupla vocação destes autores encontrou terreno fértil tanto nas revistas expressionistas, de que *Der Blaue Reiter* e *Der*

⁴² Exemplos marcantes deste fenómeno são as publicações de James Joyce – em *The Egoist – An Individualist Review* (1914-15) com *A Portrait of the Artist as a Young Man*, em *The Little Review* com a parte não censurada de *Ulysses* e até *Finnegans Wake* seriada sob o título de *Work in Progress*. Os primeiros poemas de T.S. Eliot apareceram pela primeira vez em *The Egoist* e em *The Dial*.

Sturm são insígnias, como na revista vorticista *Blast*. Por conseguinte, falaremos mais detalhadamente destas três publicações, ainda que seja imensa a quantidade de pequenas revistas que orbitam em torno das iniciativas das vanguardas de expressão alemã e inglesa.

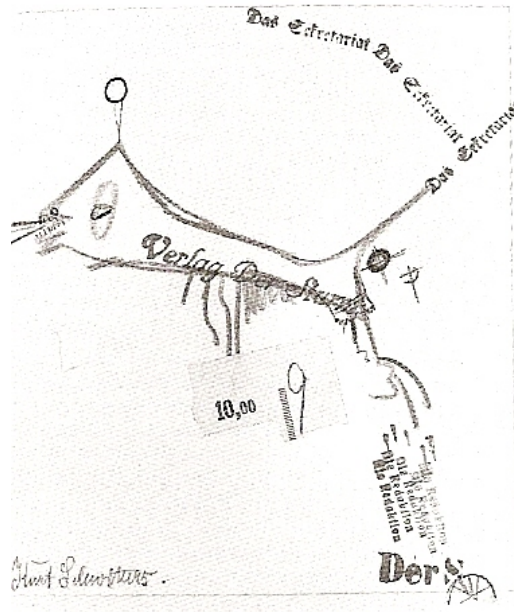
A enorme importância das revistas na articulação da literatura com as artes visuais evidencia-se nas revistas de que falaremos e essa é outra razão pela qual delas nos ocuparemos. Efectivamente, uma rápida análise destas publicações evidencia que a escrita e a visualidade são aí indissociáveis. Este novo conceito de publicação tem como aliado o facto de a tipografia surgir pela primeira vez como um ingrediente artístico e não meramente técnico. Nestas circunstâncias, os textos publicados nestas revistas ficam para sempre ligados à imagética a elas inerente. Não é a mesma coisa ler a peça *Mörder, Hoffnung der Frauen*, de Oscar Kokoschka, em *Der Sturm* e fora dela – e não estamos a pensar só nas ilustrações que o próprio Kokoschka fez a sua peça. Não é a mesma coisa ler Lasker-Schüler em *Der Sturm* e fora dela, ainda que esta autora tenha escrito para dezenas de pequenas revistas. Assim como não é comparável a leitura de *Enemy of the Stars* – o arquitrato vorticista de Lewis – na *Blast 1* e fora dela, como avaliaremos no capítulo 6.

Uma das características fundamentais da revista vorticista *Blast* – e que a distingue quer de *Der Sturm*, quer de *Der Blaue Reiter*, para falar só das revistas por nós estudadas – é a sua tipografia de pendor nitidamente futurista, em que o grafismo é parte integral da intencionalidade discursiva do texto. A revolução tipográfica é preconizada pelo manifesto de F. T. Marinetti, *Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libetá* (1913):

Io inizio una rivoluzione tipografica diretta contro la bestiale e nauseante concezione del libro di versi passatista [...] Il libro deve essere l'espressione futurista del nostro pensiero futurista. Non solo la mia rivoluzione è diretta contro la così detta armonia tipografica della pagina, que è contraria al flusso e riflusso, ai sobbalzi e agli scoppi dello stile che scorre nella pagina stessa. Noi useremo perciò in una medesima pagina, *tre o quattro colori diversi d'inchiostro*, e anche 20 caratteri tipografici diversi, se occorra. Per esempio, corsivo per una série di sensazioni simili e veloci, *grassetto tondo* per le onomatopée violente,

ecc. Com questa rivoluzione tipográfica [...] io me propongo di raddopiare la forza espressiva delle parole (*apud* Salaris, 1996: 143).

No caso de *Der Sturm*, a tipografia como parte integrante da composição surge mais tarde, em 1919, com a intervenção Merz / Dada, pela mão de Kurt Schwitters e dos seus princípios relativos à colagem, à simultaneidade das heterogenias, bem como da postura anti-arte.



Kurt Schwitters, [*Verlag der Sturm*], 1919

Curiosamente a prosa doutrinária que encontramos nas revistas alemãs de que vamos falar é de natureza diferenciada da revista vorticista *Blast*, em que os manifestos são pedra de toque do início ao fim, tanto no primeiro número, como no segundo. O mesmo já não se verifica nem em *Der Blaue Reiter*, nem em *Der Sturm*, de inclinação muito menos política do que outras publicações do género. Em *Der Sturm* e *Der Blaue Reiter*, os manifestos expressionistas são substituídos por uma praxis estética que se aproxima mais do ensaio ou do comentário, como explica Michael Stark, no seu artigo «“Werdet politisch!” Expressionistische Manifeste und historische Avantgarde»: “Anders als die

avantgardistischen Ismen formiert sich der Expressionismus in Kunst und Literatur nicht zuerst durch Manifeste und Programme“ (Stark, 1997: 239)⁴³.

Não obstante as diferenças entre si, o carácter programático das revistas de que falaremos fertiliza o pensamento crítico, chegando mesmo a desencadear modelos teóricos, quer em torno das artes plásticas, quer em torno da literatura. Assim se passa com os modelos de W. Kandinsky e de E. Pound, que sistematizamos, interligamos e apresentamos nos referidos capítulos. Mais uma vez constataremos que é singular a razão que levou estes autores a publicarem a prosa doutrinária dos movimentos que integram em revistas deste tipo.

Os artigos do pintor e teórico de arte W. Kandinsky em *Der Blaue Reiter* (1912), chamados “Über die Formfrage” e “Über Bühnenkomposition”, que antecederam as páginas da sua peça *Der Gelbe Klang (eine Bühnenkomposition)*, são altamente complementares da sua obra seminal *Über das Geistige in der Kunst* (1911/12), que adiante exploraremos. Em *Der Sturm*, Kandinsky publica “Formen- und Farbensprache” (nº106, Abril de 1912), publica “Malerei als reine Kunst” (nº. 178/179, Setembro de 1913), e volta a publicar, ainda na *Der Sturm*, com Franz Marc, no mesmo ano (nº186/187) e no ano seguinte, sob a forma de desenho (nº 202/203). À quantidade de publicações periódicas em que Kandinsky participou temos hoje acesso através das antologias organizadas e apresentadas por Philippe Sers, sob os títulos de *L’Avenir de la Peinture* (Kandinsky: 1970) e *Grammaire de la Création* (Kandinsky: 1970c).

As revistas no Modernismo são espaços únicos de produção e recepção literário-artística, mas também de projecção em cadeia de teorias artístico-literárias. A corroborar esta ideia, apresenta-se também o exemplo da actividade crítica do escritor-poeta E. Pound nas revistas, tendo sido alguns desses escritos que estiveram na origem desta investigação. Em 1930, Pound chega mesmo a escrever um artigo, a que é atribuída a maior importância para a investigação sobre pequenas publicações, intitulado “Small Magazines”, em *The English Journal* (vol. XIX).

⁴³ “Manifestos e Vanguarda Histórica expressionista, ‘sejam políticos!’: ‘Ao contrário dos outros -ismos *avangarde*, o Expressionismo nas artes plásticas e na literatura não começou por tomar forma através de manifestos e programas” (tradução nossa).

É, por exemplo, na *New Age X* que E. Pound fala da necessidade de apresentar factos interpretativos de uma forma equiparável ao método criativo que advoga, segundo o qual um poema deve permanecer ileso a verbalizações supérfluas:

The artist seeks out the luminous detail and presents it. He does not comment. His work remains the permanent basis of psychology and metaphysics. Each historian will ‘have ideas’ – presumably different from other historians-imperfect inductions, varying as the fashions, but the luminous details remain unaltered. As scholarship has erred in presenting all detail as if of equal import, so also in literature, in a present school of writing we see a similar tendency (Pound, 1911: 130).

A antologia *Literary Essays of Ezra Pound* (Pound, 1954) foi editada por T. S. Eliot, com o propósito de compilar a crítica literária poundeana que havia sido publicada em revistas e outros periódicos durante um período de trinta anos⁴⁴. “Pound has contributed indefatigably to little magazines”, diz Eliot na introdução que faz àquele livro, acrescentando uma explicação para esse facto:

[...] Mr Pound has never valued his literary criticism except in terms of its immediate impact; the editor, on the other hand, wished to regard the material in historical perspective, to put a new generation of readers, into whose hands the earlier collections and scattered essays did not come when they were new, into a position to appreciate the central importance of critical writing in the development of poetry during the first half of the twentieth century (*Ibid*: x).

No mesmo texto, Eliot diz igualmente que é necessário entender as considerações literárias de Pound à luz das circunstâncias em que foram formuladas, quer para que nos seja possível perspectivar o alcance da revolução no gosto e na prática literárias que Pound conseguiu gerar, quer para que possamos perceber o tipo particular de crítico de que Pound é um eminente exemplo:

⁴⁴ Trata-se de uma compilação retrospectiva, que não inclui toda a crítica literária de E. Pound. Inclui excertos de *Pavannes and Divagations* (Pound, 1918), *Instigations* (Pound, 1920), *Make it New* (1934b) e *Polite Essays* (1937). Não inclui os textos de *Guide to Kulchur* (Pound, 1938), nem *The Spirit of Romance* (Pound, 1910), recentemente republicados pela New Directions.

He has always been, first and foremost, a teacher and a campaigner. He has always been impelled, not merely to find out for himself how poetry should be written, but to pass on the benefit of his discoveries to others; not simply to make this benefits available, but to insist upon their being received (*Ibid*: xii).

A sua necessidade de estar rodeado de mentes criativas e inteligentes leva-o, por um lado, ao estudo intenso de escritores desaparecidos da vida, mas omnipresentes em obra, por outro, a projectar a sua investigação para os seus contemporâneos que estivessem receptivos à essência do seu móbil na crítica literária, nas palavras de Eliot, sempre o mesmo: “the refreshment, revitalisation, and ‘making new’ of the literature of our time (*Ibid*: xiii).

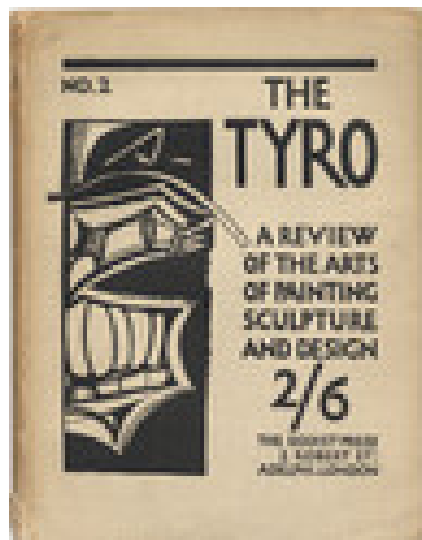
Em 1911-12 (Novembro-Fevereiro), a revista *New Age* – cujo editor era Alfred Richard Orage – publica as reflexões de Pound sobre a sua Teoria dos Detalhes Luminosos, ou “The New Method in Scholarship”. Trata-se de uma série de doze artigos, sob o título “I Gather the Limbs of Osiris”, que, desencadeou nesta dissertação, a necessidade de averiguação das potencialidades da poética poundeana, das suas iterações com a simbólica de Kandinsky e, por fim, da sua aplicabilidade à obra literária e plástica de Wyndham Lewis, com quem funda o movimento vorticista e co-edita a revista *Blast*, órgão oficial do movimento.

Este itinerário de investigação levou-nos a procurar casos de dupla vocação – na literatura e nas artes plásticas – no início do movimento expressionista, ou seja, nos anos 10. Assim, facilmente definimos o nosso âmbito de análise. Curiosamente, no Expressionismo há pouquíssimos casos de autores que tenham tido a necessidade de escrever e pintar de forma articulada. Kandinsky surge imediatamente como um desses exemplos, contudo afigurou-se-nos mais pertinente a abordagem da sua obra teórica. Oskar Kokoschka e Else Lasker-Schüler – autores que viram nascer a revista *Der Sturm* emergiram, assim, como exemplos brilhantes de dupla vocação.

Else Lasker-Schüler co-fundou com Herwarth Walden a revista e nela escreveu quase todas as semanas, pelo menos durante 1910, 1911 e 1912. Oskar Kokoschka publica pela primeira vez a sua peça *Mörder – Hoffnung der Frauen* – peça que apresenta afinidades com a peça de Wyndham Lewis *Enemy of the Stars*, publicada na *Blast 1* (1914). Esta

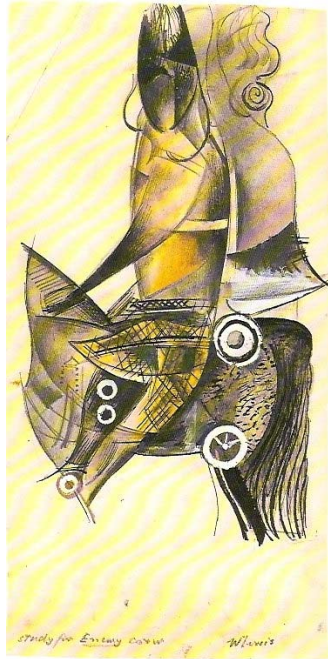
peça de Kokoschka surge nos números 20 e 21 de *Der Sturm* (1910), com ilustrações do autor que era principalmente pintor. Kokoschka participa com ilustrações, nos primeiros anos da publicação com uma cadência semanal.

Wyndham Lewis é um caso singular de dupla vocação no quadro das vanguardas europeias. Tem uma obra vastíssima quer como artista plástico, quer como ficcionista, dramaturgo e ensaísta. Para além disso, concebeu graficamente vários dos seus livros e foi editor de várias revistas inconfundíveis na cena *avantgarde*: a *Blast* (1914 e 1915), *The Tyro* (1921 e 1922) e *The Enemy* (1926-29).



Capa de *The Tyro*, nº2, 1922

The Tyro foi uma tentativa de Lewis no sentido de dar continuidade ao seu trabalho na *Blast* e no Vorticismo, sete anos mais tarde. Tal como a *Blast*, *The Tyro* pôs no prelo apenas dois números. Esta publicação está mais vocacionada para as artes plásticas e não tanto para a literatura, provavelmente porque Ezra Pound não constava do seu elenco. A tipografia de *The Tyro* e de *Enemy* é mais convencional do que a da *Blast*, eventualmente dado o distanciamento que se intensificou face aos procedimentos editoriais dos Futuristas Italianos.



Estudo para a capa de *Enemy*, nº1, 1926

Estava assim traçado o mapa orientador da investigação que aqui propomos: o quadrado Wassily Kandinsky / Ezra Pound / Else Lasker-Schüler/ Wyndham Lewis. Um dos fios conducentes a estes autores são as suas publicações em pequenas revistas, órgãos veiculadores dos movimentos a que pertenciam.

Centrar-nos-emos na revista *Der Sturm*, no almanaque *Der Blaue Reiter*, bem como na revista *Blast* como ícones do Expressionismo e do Vorticismo, em que os autores por nós visados estiveram bem presentes como escritores, artistas plásticos, ensaístas ou editores. A revista *Der Sturm* tem para nós particular interesse porque nela escreveu intensamente Else Lasker-Schüler na década de 10. *Der Blaue Reiter* é-nos imprescindível, por causa do seu pendor teórico, nomeadamente o contributo de Kandinsky, como co-editor, ensaísta e escritor, sendo que a sua prosa doutrinária neste almanaque surge na contiguidade das premissas apresentadas em *Über das Geistige in der Kunst*, um dos nossos pontos de interesse mais fortes. A revista *Blast* é incontornável, por motivos tão diversos quanto pertinentes: foi esta publicação que anunciou o Vorticismo, co-fundado por Ezra Pound a par de Wyndham Lewis, que edita a revista e nela toma um papel muito activo como escritor e pintor.

2.1 - *Der Sturm*

Ich liebe das Unvergängliche,
durch das ich glühe.

(Herwarth Walden, „Franz Marc“, 1916)⁴⁵

Ao consultarmos os conteúdos da revista *Der Sturm*, não podemos deixar de constatar que na sua fase inicial, ou seja, nos dois primeiros anos, este periódico contou bastante mais com a participação de Else Lasker-Schüler, com textos em poesia e prosa, em que se incluem “*Briefe nach Norwegen*” e vários contos assinados por Jussuf, Prinz von Theben. Nesta fase da publicação, Oskar Kokoschka também colaborava assiduamente, quer com ilustrações, desenhos e xilogravuras, quer com textos, como é o caso da peça *Mörder – Hoffnung der Frauen*. Esta circunstância leva-nos ao enfoque na revista *Der Sturm*, no quadro das publicações em torno do expressionismo, já que é nosso objectivo proceder à abordagem de textos de Else Lasker-Schüler aí trazidos a público. Não será também de negligenciar a coincidência entre os objectos de análise e o facto de a galeria *Der Sturm* ter inaugurado, em 1912, com os “Blauen Reiter” e com Kokoschka, colaborador assíduo do *Sturmkreis*.

Na verdade, os tempos áureos do Expressionismo decorreram entre 1910 e 1920 e disso dá conta a revista *Der Sturm*, que nessa década denota um invulgar afogo com a atmosfera iconoclasta que na altura se fazia sentir no plano das artes. O primeiro número de *Der Sturm – Wochenschrift für Kultur und die Künste* sai em 3 de Março de 1910, com uma tiragem de 30 000 exemplares, cada um com 8 páginas, em formato grande e impressão retro-moderna. Com um grafismo inconfundível, muito por causa das inúmeras xilogravuras dos artistas que nela colaboravam e que eram artistas de proa do modernismo europeu, *Der Sturm* tornou-se no órgão *pivot* do Expressionismo alemão.

⁴⁵ “Adoro o que não é efêmero, é o que me instiga.” (in *Der Sturm*, 6 Jg., 1916, 23/24, p. 133 – tradução nossa).



Capa do nº 94 de *Der Sturm*, Janeiro de 1912

Der Sturm propunha-se um espaço de luta revolucionária, dando voz e visibilidade aos movimentos artísticos, com especial enfoque na pintura, na literatura e na música, que a breve trecho vieram a ser classificados de expressionistas. Entre 1910 e 1932, a revista acabou por ser sintomática das diversas vertentes que os movimentos de vanguarda europeus foram manifestando. A periodicidade diferente nos anos iniciais e nos últimos anos da revista é paradigmática do envolvimento da publicação nos anos mais efervescentes do Expressionismo, os primeiros da década de 10, mas também altura em que a mulher do editor Walden, Else Lasker-Schüler esteve efectivamente a participar no nascimento da publicação e no entusiasmo experimentalista inerente aos seus primeiros anos.

Else Lasker-Schüler é uma figura de proa na história de *Der Sturm*. Sabemos que o novo nome de Georg Levin a ela se deve, passando a chamar-se Herwarth Walden⁴⁶, com quem esteve casada de 1903 a 1912. Tal ocorrência não teria, de momento, grande

⁴⁶ Segundo Paul Raabe, no artigo “DER STURM – die Zeitschrift der Avantgarde” (Raabe, 2000), o nome Walden é inspirado pelo livro *Walden* de Henry Thoreaus, considerado um rebelde no contexto da Nova Inglaterra de 1840 e o seu seu livro *Walden* é disso reflexo, veiculando a perspectiva cultural e espiritual do seu autor (Thoreau, 1854).

importância, não fosse o facto de H. Walden ser o fundador de *Der Sturm*. Else Lasker-Schüler não só acompanhou activamente a fundação de *Der Sturm*, expôs na galeria *Der Sturm*⁴⁷, bem como publicou durante anos na revista com o mesmo nome. Em boa verdade, ela era, na altura o dínamo de um círculo de artistas e amigos de uma nova arte, que sonhavam também com um novo mundo. Falamos do “Verein für Kunst”, para o qual Else Lasker-Schüler fazia recitais com a sua poesia.

Se consultarmos os conteúdos de *Der Sturm*, de 1910 a 1932⁴⁸, tempo da sua duração, verificamos a presença praticamente constante de artigos, crónicas, cartas, contos, poemas de Else Lasker-Schüler. No primeiro ano de publicação, ou seja de 3 de Março de 1910 (Nº 1) a 25 de Março de 1911 (Nº 56), a presença de Else Lasker-Schüler na revista é semanal no primeiro semestre, tendendo já a ser quinzenal no segundo semestre, até que se torna cada vez mais irregular. Nota-se que E. Lasker-Schüler vai intervindo na revista com cada vez menos envolvimento. A sua participação inicial foi fervorosa e massiva, de tal forma que, posteriormente se fizeram antologias dos seus textos em *Der Sturm*. É o caso de *Der Prinz von Theben* (1914), um livro de contos e ilustrações suas. Este livro conta igualmente com ilustrações de Franz Marc. É também o caso de *Mein Herz – ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen* (1912).

As intervenções de Lasker-Schüler em *Der Sturm* nem sempre eram apaziguadoras, nomeadamente nas cartas, imaginárias ou não, que publicava na revista. As cartas ilustradas encenam uma espécie de paródia, cujos intervenientes são figuras importantes da cena artística europeia. Falamos de “Briefe nach Norwegen”, publicadas entre

⁴⁷ Ruth Wöbkemeier, no artigo “Der Himmel über Berlin – Else Lasker-Schüler und DER STURM“, in *Der Sturm – im Berlin der zehner Jahre*, (Wöbkemeier, 2000: 46-52) fala da renitência de alguns artistas de todo o mundo que participaram no “Erster Deutsche Herbstsalon” de 1913 na galeria *Der Sturm* em expor com Else Lasker-Schüler. A colectiva incluía nomes como Henri Rousseau, Egon Adler, Alexander Archipenko, Hans Arp, Giacomo Balla, F.W. Baumeister, Wladimir Bechtejew, Albert Bloch, Umberto Boccioni, Carlo D. Carrà, Marc Chagall, Robert Delaunay, Sónia Delaunay-Terk, Elisabeth Epstein, Max Ernst, Lyonel Feiniger, Natália Gontscharowa, Alexej von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Paul Klee, Oskar Kokoschka, Alfred Kubin, Auguste Macke, Piet Mondrian, Gabriele Münter, Francis Picabia, Luigi Russolo, Amadeo de Souza Cardoso, Marianne von Werefkin, entre outros. No Programa da exposição, prefaciado por Herwarth Walden e pelo extenso rol de artistas participantes, (Kat. Ausst. Erster Deutsche Herbstsalon. DER STURM 1913, Berlin 1913), de facto não consta Lasker-Schüler. Uma interpretação possível para esta circunstância será o facto de a sua obra plástica consistir mais em ilustrações e desenhos e não tanto em pintura.

⁴⁸ *Vd.* Catálogo de *Der Sturm*, em Antiquariat Dr. Weinek, Steingasse 14/16, A-5020 Salzburg (antiquariat.weinek@utanet.at). Ver também em microfilme, sala de periódicos, no Schiller-Nationalmuseum Deutsches Literaturarchiv, em Marbach. Para consulta sobre a participação de Else Lasker-Schüler em qualquer revista ou jornal, *vd.* Karl Jürgen Skrodzki, *Beiträge Else Lasker-Schülers Zeitschriften und Zeitungen*, <http://www.kj-skrodzki.de>.

Setembro de 1911 (nº 77) e Junho de 1912 (nºs 113/114) e das cartas, posteriormente publicadas em livro sob título “Mein Herz”, o detonador subtítulo *Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Personen*⁴⁹. Este romance epistolar tem a particularidade de ter um forte pendor lírico, paradigmático de uma escrita feminina que, abertamente, estava a fazer frente a um dado meio artístico-social. As cartas eram dirigidas a Herwarth Walden, numa altura em que tinham acabado de se separar, e falavam de figuras do círculo-STURM, como Alfred Döblin, Peter Baum, Alfred Loos, entre outros. Estas cartas são documentos de uma individualidade radical, bem como de conceitos estéticos autónomos. De muito servem para o entendimento de Lasker-Schüler, nas suas várias dimensões.

A revista sai semanalmente desde 1910 até ao nº 150/151 de 1913, com o nome *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste*; a partir de Março de 1913, sai quinzenalmente, com o nome *Der Sturm. Halbmonatsschrift für Kultur und die Künste* até ao nº 23/24 de 1916; no mês seguinte, Abril de 1916, passa a ser mensal: *Der Sturm. Monatsschrift für Kultur und die Künste*. A esta diferente cadência subjaz naturalmente o facto de a Primeira Guerra Mundial estar a acontecer.

O seu conceito de europeísmo, interdisciplinaridade e pluralidade – surge ainda hoje como o grande fórum da vanguarda europeia na Alemanha. Herwarth Walden, fundador e editor da revista na Berlim de 1910, é igualmente líder do projecto galeria *Der Sturm*, inaugurada em 1912. Walden, que tinha formação musical, era uma figura amplamente conhecida no mundo do teatro e da literatura. Quer a revista, quer a galeria viriam a revelar-se de fulcral importância para a difusão do Expressionismo alemão, bem como de outras vanguardas europeias, durante, pelo menos, duas décadas. Em 1932, *Der Sturm* termina a sua actividade com a ida de Walden para a Rússia, onde foi declarado desaparecido em 1941.

Der Sturm, não tendo sido um movimento, animou todo um escopo de intervenientes necessários à recepção – muito mais do que à produção – de arte e de literatura. O que se obtinha em *Der Sturm* era proveniente dos mais diversos artistas e escritores alemães, mas também de importantes centros da *avantgarde*, como Paris, Munique, Milão e até

⁴⁹ A primeira de muitas publicações, em livro, destes textos, é da Verlag Heinrich F.S Bachmair (München u. Berlin) e surge em 1912, com 21 desenhos de página inteira. Uma tradução aproximada do título seria “O meu Coração” e do subtítulo “Um romance de Amor com quadros e pessoas realmente vivas”.

Viena, de onde veio Kokoschka. *Der Sturm* era, isso sim, o rápido detector e divulgador dos diversos *Stürmer*.

Oskar Kokoschka avalia a postura de H. Walden como instigador das movimentações artísticas do início do século XX, de tal forma que se entende em que medida *Der Sturm* foi um instrumento de assimilação das variações do Modernismo – para depois servir de instrumento de transformação dessas mesmas variações na Alemanha, depois de ter descoberto novíssimos talentos, sem condição de serem reconhecidos na sua própria terra:

Herwarth war eine Zeitlang Kunstdiktator, eine dynamische Persönlichkeit und uneigennützig. Als absoluter Vertreter der Moderne hat er es nur für seine Anschauung der Kunst in wenigen Jahren durchgesetzt, dass alle Variationen der ‚Ismen‘ in Deutschland ernstgenommen wurden. Walden hatte einen besonderen Spürsinn für aufkommende Begabungen, für Künstler, die auch in ihren Heimatländern völlig unbekannt waren. Er hat sie alle zu jener Zeit zu Mitarbeitern des ‚Sturm‘ gemacht (Kokoschka, 1971: 109).⁵⁰

Em 1913, H. Walden organiza em Berlim o primeiro *Salão de Outono (Herbstsalon)*, onde reúne 366 quadros e 90 esculturas de 80 artistas de 15 países diferentes. As exposições que organizava na galeria *Der Sturm* eram difundidas pela revista e tinham grande impacto e amplitude, porque Herwarth Walden as fazia itinerar por diversas cidades na Alemanha e no resto da Europa.

Na galeria ocorriam também recitais de música e poesia, lançamentos de livros e até produção de postais. *Der Sturm* tornou-se, ela própria, uma editora. Tudo isto emergia em Potsdammer Str. 134^a e derivava, ocasionalmente para mais sete casas em Berlim. Walden adoptava uma estratégia de comissariado artístico que pretendia ir ao encontro do público, não só das metrópoles, mas também dos centros periféricos. *Der Sturm* é uma figura pioneira na socialização da arte. É, aliás, um padrão de agenciamento muito visado pelos programadores artísticos do século XXI.

⁵⁰ “Herwarth era um ditador de longa data, uma personalidade dinâmica e altruísta. Na condição de absoluto representante dos modernos, em apenas poucos anos, a arte impôs-se através da sua supervisão e todas as variantes dos *-ismos* na Alemanha foram tomadas a sério. Walden tinha um jeito especial para detectar novos talentos em artistas que, no seu próprio país, eram desconhecidos. Fez de todos eles, cada um a seu tempo, colaboradores de *Der Sturm*” (tradução nossa).

As exposições da galeria *Der Sturm* feitas anteriormente denotaram desde o início a tendência para o ecletismo, ainda que direccionado para a vanguarda, dentro e fora da Alemanha. Vale a pena passar os olhos pelo calendário da *Sturm-Galerie*, para melhor entendermos como se foi posicionando face aos artistas e movimentos emergentes: em Março e Abril de 1912 faz a primeira exposição com o nome *Der Blaue Reiter. Franz Flaum. Oskar Kokoschka. Expressionisten*. Entretanto, no mesmo ano, expõe artistas futuristas, artistas gráficos e expressionistas de Colónia (Albert Bloch, Heinrich Campendonk, Alexej von Jawlensky, Franz Marc, Gabriele Münter). Em Agosto de 1912, expõe expressionistas franceses (Georges Braque, André Derain, Othon Friez. August Herbin, Marie Laurencin, Maurice de Vlaminck). Mais tarde, em Setembro e Novembro, a galeria apresenta *Kandinsky. Kollektiv-Austellung* (64 quadros de Wassily Kandinsky). Ainda em Novembro, apresenta *Die Pathetiker*. Alexander Archipenko expõe, a par de textos de Guillaume Apollinaire e dois bailarinos, em Setembro de 1913, a exposição imediatamente anterior ao *Erster Deutscher Herbstsalon*. Até 1919 não deixa de haver uma importante exposição na *Der Sturm*, com uma cadência quinzenal ou mensal e temáticas e convidados de vulto, oriundos dos mais diversos lugares do planeta⁵¹. Nos anos 10, o brilho de Berlim era bem singular. Era o brilho de uma metrópole, que acolhia jovens artistas e nova arte de todo o mundo.

Virada principalmente para a literatura, para as artes plásticas e para a crítica literária e de arte, a revista *Der Sturm* publicou reproduções dos primeiros grupos expressionistas, como *Die Brücke* e, principalmente, *Der Blaue Reiter*, contou com a colaboração de figuras de proa da crítica de arte de vanguarda, bem como com as mais importantes figuras da produção literária e pictórica do Expressionismo alemão e de várias outras origens no mapa do Modernismo europeu⁵². Wilhem Worringer publicou, no nº 75 de *Der Sturm* (Agosto de 1911), o artigo “Zur Entwicklungsgeschichte der Modernen Malerei“, numa altura em que a sua tese de Doutoramento *Abstraktion und Einfühlung* (Worringer, 1908) tinha deixado as vanguardas históricas em estado de reflexão (vd a nossa secção 2.3). August Strindberg publicou no mesmo ano na revista (nº 21). F.T. Marinetti publicou no nº 104 da revista, em 1912, “Manifest des Futurismus” e, no nº 109, no mesmo ano, “L’Automobile de course”. Como vimos, nesta altura Kandinsky

⁵¹ O calendário das exposições da galeria *Der Sturm*, feitas entre 1912 e 1919, encontra-se nas páginas finais do catálogo organizado por Barbara Alms e Wiebke Steinmetz (Alms / Steinmetz, 2000: 257-270).

⁵² Publicou manifestos futuristas, apresentou o Cubismo, incluindo uma declaração de Delaunay sobre as suas Teorias do Orfismo, para além de projectos de arquitectura modernista, como o de Adolf Los.

também publica regularmente na revista. Kandinsky tinha acabado de fazer uma exposição individual em Outubro de 1912, e estava em plena campanha dos seus decisivos primados sobre a abstracção. P. Picasso surge no nº107 (Abril de 1912) e no nº 110 (Maio de 1912) com dois desenhos; no mesmo número, U. Boccioni publica o artigo “La peinture des états d’âme e o desenho “I: Les Adieux” a iniciar uma série de artigos e desenhos que foram sendo publicados na *Der Sturm*. No nº 108 (Maio de 1912) sai na revista, pela mão de V. de Saint-Point, “Manifest der futuristischen Frauen”. Franz Marc, Robert Delaunay, G. Apollinaire, A. Döblin, Gabriele Münter, H. Arp, Marc Chagall, Paul Klee, Kurt Schwitters publicaram em *Der Sturm* a partir de 1913.

Der Sturm teve o seu ponto áureo de 1910 até ao início da Primeira Guerra Mundial, no Outono de 1914. É nessa altura que desenvolve um entendimento radical da arte e mostra, em Berlim, todas as correntes artísticas da *avantgarde*. É Walden quem reconhece Kandinsky e os *Blaue Reiter* como grandes representantes da arte europeia de vanguarda, trá-los para Berlim, com o intento de com ele prepararem a primeira exposição de *Der Sturm*, em 10 de Março de 1912. A exposição integrava os futuristas, que aí iriam apresentar a sua segunda exposição, bem como os fauvistas, os cubistas, os orfistas e, é claro, os expressionistas. Estamos a falar do Primeiro Salão de Outono (1913), sob o signo do Expressionismo. Esta confrontação de correntes artísticas, torna claro, no terreno de *Der Sturm*, que o Expressionismo não se identificava com muitas dessas variações dos *-ismos*. Exemplo gritante dessa dissemelhança é o Futurismo de Marinetti, e seu culto pela técnica, pela velocidade e pela destruição. O próprio H. Walden escreve sobre essa fissura, na separata *Einblick in Kunst. Expressionismus – Futurismus - Kubismus* (Walden, 1917, p. 18), advogando a autonomia estética: “a arte é em si a dádiva e não a restituição dessa dádiva” (“Kunst ist Gabe und nicht Wiedergabe”, *apud* Alms/Steinmetz, Hg., 2000: 20).

Der Sturm não só expôs diferentes correntes de vanguarda europeia, mas também integrou diversas formas de expressão artística, concebidos antes e depois da guerra, como a pintura, a ilustração, a literatura, a música, o teatro, a arquitectura e o cinema. Walden pretendia instaurar uma espécie de rede artística multifacetada, *Netzwerk* – como diz Barbara Alms (*Ibid.*: 31). A revista e a editora em 1910, a galeria em 1912 viriam a dar lugar a diversas ramificações destas três instâncias. A partir de 1912, *Der Sturm* começa a alargar o seu âmbito de divulgação: a partir de 1912, as xilogravuras, os catálogos das exposições e outras publicações, como os “STURM-Bücher”, “STURM-

Bilderbücher”, “STURM-Postkarten” e em 1917 cria a “STURM-Buchhandlung”. Se mencionarmos ainda eventos, como “STURM-Abende”, “STURM-Kunstabend”, que passaram a ocorrer desde 1916, percebemos que Walden era bastante perspicaz em termos de programação à volta da arte. Em 1 de Setembro de 1916, abre a escola de arte de *DER STURM* e, em 1917 inaugura o “STURM-Klub”, que, em 1918, passa a ser uma Sociedade – “Die Gesellschaft der STURM-Freunde”. Chega mesmo a ser criado o “STURM-Bühne” em 1918.

O impacto de todas estas iniciativas, na Alemanha e no estrangeiro era enorme. Rudolf Bümner, no seu artigo “Der Sturm. Eine Einführung” (1917)⁵³ afirma que *Der Sturm* foi de fulcral importância para os artistas e a vida cultural na Europa. Gerava-se uma dinâmica de comunicação internacional, que tem também o efeito de levar a arte que *Der Sturm* apadrinhava para o estrangeiro. Foram inúmeras as exposições de *Der Sturm* por toda a Europa, em pleno império Guilhermino e, depois, em pleno decorrer da guerra, conseguindo-se manter a autonomia política a favor da internacionalidade da arte, dos artistas, e dos teóricos de arte.

Aquando da morte de Franz Marc na guerra, em 4.3.1916, *Der Sturm* publica (Abril, 1916) um texto seu, intitulado “Im Fegefeuer des Krieges“, em que Marc diz que tipo de europeu do futuro seria como o alemão, mas para isso era preciso que os alemães se tornassem bons europeus: “Der kommende Typ des Europäers wird der deutsche Typ sein; aber zuvor muß die Deutsche ein guter Europäer sein” (in Anz / Stark, 1982: 305).

Se consultarmos livros de arte actuais, que fazem o historial da revista, da editora e da galeria, como é o caso do catálogo *Furor Dada – Colecção Ernst Schwitters / Dada* (2001)⁵⁴, verificamos que grande parte da edição é dedicada à revista e à galeria *Der Sturm*, salientando que até 1932, altura em que H. Walden a encerra, a quantidade de artistas plásticos, sempre ligados à *Sturm*, são hoje altamente considerados pela História da Arte. É o caso de Hans Arp, Willi Baumeister, Walter Dexel, Max Ernst, Lajos Kassák, Paul Klee, Fernand Léger, Louis Marcoussis, Max Olderkock, Pablo Picasso, Vitor Servranckx. São nomes que nos remetem para o tardo-Expressionismo e para o

⁵³ Rudolf Bümner, “Der Sturm. Eine Einführung“ (Berlin-Pankow: Verlag Der Sturm) S.2, 10-14. Este artigo encontra-se na antologia *Expressionismus* de Thomas Anz e Michael Stark, p.410-413 e faz um pequeno historial das várias vertentes de *Der Sturm*.

⁵⁴ Este catálogo apresenta a colecção Ernst Schwitters exibida em vários locais: Sprengel Museum Hannover (1998), Arken Museum für Moderne Kunst (1998), Centro galego de Arte Contemporânea (1999), Museu do Chiado (1999), Fundación Juan March (1999).

grupo Dada. Todos tiveram contacto com a *Der Sturm*. Com o natural decorrer das tendências de acompanhamento que a revista e a galeria fizeram da arte de vanguarda, também no pós-guerra, a ligação a Kurt Schwitters, a Tristan Tzara, e, obviamente aos outros Dada, foi inevitável.

Der Sturm manteve-se, durante toda a sua existência, fiel a um propósito: o de se fazer rodear de arte de vanguarda e de a divulgar, na medida do desejável. Por outro lado, a revista deu um enorme contributo na instrução artística do público, bem como vendeu, efectivamente, bastantes quadros que exhibia na galeria, assim como livros que a STURM-Bücher publicava.

Entre 1910 e 1920 não havia, de facto qualquer publicação que estivesse em condições de concorrer com a publicação de H. Walden. *Die Aktion* de Franz Pfemfert, que surgiu um ano depois de *Der Sturm* terminou igualmente em 1932, era um importante veículo da literatura e da arte expressionistas, sendo que o seu pendor era muito mais político. Uma outra publicação periódica, com bastantes pontos de contacto com *Der Sturm*, foi a revista de vanguarda holandesa *De Stijl*. São, de resto, muitas as publicações em torno do objecto da nova arte, que se queria configuradora de um novo mundo⁵⁵, porém *Der Sturm* manteve sempre uma originalidade muito particular e conseguiu, sem dúvida,

⁵⁵ Se consultarmos só as publicações periódicas em que participou E. Lasker-Schüler, só nas duas primeiras décadas do século vinte, confrontamo-nos com uma imensidão, a saber: *Die Gesellschaft* (1899-1900), *Das Magazin für Literatur* (1900), *Ost und West* (1901), *Der Tag* (Berlin) (1902), *Berliner Tageblatt* (1903-1932), *Kampf. Zeitschrift für – gesunden Menschenverstand* (1904-1905), *Freistadt* (1904), *Das neue Magazine* (1904), *Charon* (1905), *Die Zukunft Berlin* (1905-1906), *Vossische Zeitung (Berlin)* (1905-1932), *Die Schaubühne* (1905-1916), *das literarische Echo* (1906-1913), *Kritik der Kritik. Zeitschrift für Künstler und Kunstfreunde* (1907), *Arena. Illustrierte Monatshefte für modernes Leben* (1907), *das Magazin* (1908), *Morgen. Wochenzeitschrift für deutsche Kultur* (Berlin) (1908), *Das Theater* (Berlin) 1909-1910), *Die Fackel* (1909-1911), *Der Demokrat* (Berlin und Leipzig) (1910), *Der Sturm* (1910-1912), *Rheinisch-Westfälische Zeitung* (Essen) (1910), *Die Aktion* (1911-1917), *Der Ruf* (Wien und Leipzig) (1912), *Das Neue Pathos* (1913), *Simplicissimus* (1912-1913), *Saturn* (1912-1913), *Neue Blätter* (Berlin) (1913), *Die neue Kunst* (1913-1914), *Pan* (1913), *Deutsche Montags-Zeitung* (Berlin) (1913), *Die Bücherei Maiandros* (1913), *Die Freistadt* (1913-1914), *Der Brenner* (1913-1914), *Revolution* (München) (1913), *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* (1913-1932), *Neue Theater-Zeitschrift* (Berlin und Wien) (1914), *Wiecker Bote* (1914), *Die Wießen Blätter* (1914-1920), *Zeit-Echo* (1915-1916), *Prager Tagblatt* (1915-1938), *Sirius* (Zürich) (1915), *Das Reich Vierteljahresschrift* (1916-1918), *Neue Jugend* (1916-1917), *Die Bildermann* (Berlin) (1916), *Kölner Tageblatt* (1916), *B.Z.am Mittag* (Berlin) (1917), *Neue Zürcher Zeitung* (1917-1938), *Der Leserkreis* (Zürich) (1918), *Züricher Post und Handelszeitung* (1918), *Berliner Börsen-Courier* (1918-1932), *Schlemiel. Jüdische Blätter für Humor und Kunst* (1919), *Das junge Deutschland* (1919), *Die Weltbühne* (Charlottenburg) (1919-1932), *Königsberger Hartungssche Zeitung* (1920), *Blätter des Deutschen Theaters* (1920-1921), etc. Vd. „Beiträge Else Lasker-Schülers in Zeitschriften und Zeichnungen“, in http://www.Kj-skrodzki.de/Dokumente/Text_029.htm (24.Mai.2006). Este documento pode ser de muito interesse, para se verificar onde foi publicada, pela primeira, vez grande parte da obra de E. Lasker-Schüler, uma vez que surgem discriminados todos os textos publicados pela autora nestes periódicos, mais tarde publicados em livro, quer em selecções antológicas, quer em obra única.

fazer história no seio dos clássicos modernos, justamente devido à autonomia estética que sempre soube manter.

Na verdade *Der Sturm* adota uma teoria de arte que, concomitantemente com os seus próprios teóricos de arte – como é o caso do próprio Herwarth Walden – adota uma perspectiva estética bem idêntica à do círculo *Der Blaue Reiter*, nomeadamente Kandinsky e Franz Marc. A escolha estética de *Der Sturm* é abordada e sistematizada em vários artigos de Herwarth Walden, em que facilmente se detecta que é perfilhada a estética preconizada por Kandinsky e também por Pound, como melhor avaliaremos adiante. A título de exemplo, citamos alguns passos de textos em que Walden declara qual o cerne da “STURM-Ästhetik”:

- gegen jede wirklichkeitsnachahmende Kunst gerichtet und favorisiert demgegenüber mit den „reinen“ Elementen Farbe und Form entsprechend dem Beispiel der Musik.
- Sie verbannte den Intellekt aus dem Kunstschaffen und Kunstempfinden zugunsten de Intuition und der Sinne, im besonderen des Auges.
- Sie orientierte auf Bewegung durch rhythmische Gestaltungen analog zum Kosmischen Geschehen. „Statt Logik Alogik. Statt Metrik Rhythmik. Statt Disposition Komposition. Das sind die Kunstmittel“[...].⁵⁶

A apologia deste envolvimento criativo do microcosmos e do macrocosmos remete inequivocamente para as poéticas de Kandinsky e de Pound, nos seus momentos mais atentos ao Expressionismo e ao Vorticismo, respectivamente. Kandinsky elaborou a poética que será alvo do nosso estudo, teve, tal como Walden, a música em perspectiva – principalmente a de Arnold Schönberg. Esta orientação musical levava-o a noções que adaptava às artes visuais, das quais destacamos, por enquanto, a noção de “Organismo Espiritual”, que advinha da “Necessidade Interior” de compor com linhas, pontos, planos

⁵⁶ - contra qualquer tipo de arte mimética, propõe e defende as composições visuais que integrem os elementos “puros” da cor e da forma, adoptando o exemplo da música.
- distancia o intelecto da criação e da sensibilidade artísticas, em benefício da intuição e dos sentidos, principalmente o sentido da visão.
- orienta o movimento através de configurações rítmicas, que são análogas aos acontecimentos cósmicos. “Em vez da lógia o alógico. Em vez do métrico o rítmico. Em vez de disposição composição. São estes os meios artísticos” (tradução nossa). (Herwarth Walden: “Kunstdämmerung”, in *Der Sturm*, 13º ano, Nº 7/8 (1922), p.122 – *Apud* Beloubek-Hammer, 2000: 39).

e formas, que aliadas a determinadas cores, resultariam na “Vibração da Alma” de quem pintasse e de quem observasse. Pound, como veremos, com base na investigação que fez sobre o ideograma chinês, acrescentou à necessidade de criar ou interpretar um texto literário alguns requisitos, como estar mais atento a três propriedades literárias: a *phanopoeia*, ou propriedade visual do texto, a *melopoeia*, ou a propriedade musical do texto e a *logopoeia*, ou a propriedade que se liga ao jogo das palavras no intelecto. Tais noções e propriedades ajudam, de facto, a que se encare o acto criativo, bem como o receptivo, de maneira diferente.

2.2 - *Der Blaue Reiter*

Die Weisheit muß sich rechtfertigen lassen
von ihren Kindern.⁵⁷

Franz Marc, „Zwei Bilder“,
Der Blaue Reiter

Der Blaue Reiter Almanach é editado por Kandinsky e Franz Marc em 1912 e publicado em Munique pela R. Piper & CO. Verlag. O almanaque é uma concretização das ideias que Kandinsky já tinha formulado no seu livro *Über das Geistige in der Kunst* de 1911, sobre a arte nova e a síntese das artes (Kandinsky, 1911/1952) e por isso dele nos ocuparemos neste capítulo sobre pequenas revistas do Expressionismo e do Vorticismismo.

Tal como em *Der Sturm*, a prosa doutrinária de *Der Blaue Reiter* é de natureza diferente da do “Manifesto”. Já na revista vorticista *Blast* se verifica que o “Manifesto” é parte integrante da sua vocação programática. Quer *Der Sturm*, quer *Der Blaue Reiter* se caracterizam pela internacionalidade, não apresentando como característica a preocupação em fundar programas artísticos específicos. No caso de *Der Blaue Reiter* havia algo que motivou desde o início todos os elementos do grupo: mostrar, através da variedade de expressão, a multiplicidade de vias pelas quais se pode artisticamente manifestar o princípio da “Necessidade Interior”, preconizado por Kandinsky no seu livro *Über das Geistige in der Kunst*.

Antes de co-fundar *Der Blaue Reiter*, Kandinsky teve um percurso assinalável no meio artístico na Alemanha. De nacionalidade russa, W. Kandinsky vem a tornar-se uma das mais importantes figuras do Expressionismo alemão, bem como de toda a História da Arte Moderna. Depois de recusar o cargo de professor catedrático, em Direito, na Universidade de Dorpat, muda-se para Munique, onde, já com trinta anos, começa a estudar pintura na reputada escola de Anton Azbè. Nessa altura Munique ainda não era, depois de Paris, o segundo centro de arte da Europa, como viria a ser nas duas décadas que abriram o século vinte, facto no qual Kandinsky teve um papel decisivo.

⁵⁷ “A sabedoria deve ser explicada pela sua descendência” (tradução nossa).

Em Munique viria a entrar em contacto com exilados russos que partilhavam dos seus interesses, como Alexej Jawlensky e Marianne von Werefkin. Quis estudar na Academia de Franz von Stuck, onde Paul Klee trabalhava, muito embora não tivesse sido nessa altura que se encontraram. À segunda tentativa, Kandinsky conseguiu ingressar nesta escola. Frequenta só um ano as aulas de von Stuck, para depois fundar, em 1901, juntamente com Waldemar Hecker, Wilhelm Hüsgen e Rolf Niczky, o grupo de artistas *Phalanx*, que irá dirigir em 1902. O grupo tinha também uma escola de pintura, onde Kandinsky se torna professor, revelando um excepcional talento pedagógico.

Em 1902, Gabriele Münter frequenta as aulas de pintura de Kandinsky no grupo *Phalanx*. Em 1903 ficam noivos e, nos anos que se seguem, viajam pela Europa e pela África. As suas visitas prolongadas a Veneza e Rapallo lembram a atracção de Ezra Pound por estas paragens. A partir de 1904, Kandinsky expõe regularmente em Paris, nomeadamente no Salon d'Automne, e nesta cidade – crucial para o desenvolvimento dos acontecimentos artísticos da Modernidade – recebe vários prémios.

Em 1909 é um dos fundadores do grupo *N.K.V.M. (Neue Künstler Vereinigung München)*, cujos membros são acusados de “loucos incuráveis” e de “charlatães sem vergonha” pelo jornal diário *Müncher Neueste Nachrichten*. O *N.K.V.M.* faz duas exposições e Kandinsky acaba por romper com o grupo, que tinha recusado um dos seus quadros, a *Komposition V*, por ser demasiado abstracto. Este quadro viria a integrar a série de pinturas abstractas “Improvisações, Impressões e Composições”, a que Kandinsky se dedicou entre 1910 e 1914.

Der Blaue Reiter foi o nome dado ao grupo de pintores expressionistas, fundado em 1911, e liderado por Franz Marc, Wassily Kandinsky, August Macke, Gabriele Münter, Alfred Kubin e Paul Klee. Na sua fase embrionária, o grupo *Der Blaue Reiter* contava também com Marianne von Werefkin, Alexej von Jawlensky e o compositor Arnold Schönberg. Para além de inter-europeu, o pendor do alamanaque era do domínio interartístico: as artes plásticas, a poesia, a música, o teatro e o ensaio sobre arte. *Der Blaue Reiter* organizou exposições em 1911 e 1912 que itineraram pela Alemanha. Em 1913, o grupo expôs no Primeiro Salão de Outono, organizado por Herwarth Walden e pela galeria *Der Sturm*.

Tal como a *Blast* se extinguiria após o seu segundo número, em 1915, por causa da Primeira Guerra Mundial, também *Der Blaue Reiter* viria a dissolver-se em 1914 pela mesma razão. Franz Marc e August Macke foram mortos em combate. Wassily Kandinsky, Marianne von Werefkin e Alexej von Jawlensky viram-se forçados a regressarem à Rússia, por causa da sua nacionalidade. De existência curta, se comparada com a de *Der Sturm*, o círculo *Der Blaue Reiter* durou de 1911 a 1914, sendo que o almanaque de 1912 foi o único. A capa da primeira edição usa uma xilogravura de Kandinsky, de 1911.



1ª Edição de *Der Blaue Reiter* (1912, Munique), com a xilogravura de Kandinsky

Para além do almanaque, cujas reedições até aos nossos dias têm marcado a diferença no mundo editorial das pequenas revistas, *Der Blaue Reiter* deixou uma extensa colecção de quadros que está patente na galeria Lebenbachhaus, em Munique. De pequeno formato, *Der Blaue Reiter* tem, no entanto, cento e quarenta e quatro ilustrações de autores de nacionalidades diversas, bem como de períodos históricos e artísticos distintos, deixando claro que a arte de vanguarda dos “Blauen Reiter” visava uma transversalidade artística, aos níveis temporal e espacial, que integrava a essência da sua própria modernidade deslocadora de perspectivas.



Edição Jubileu de 2004, com *Blaues Pferd I*, 1911, de Franz Marc

O nome do almanaque teve origem na paixão de Kandinsky pelos cavaleiros, no interesse de Marc por cavalos e pela inclinação que ambos tinham pela cor azul. Kandinsky tinha já em 1903 pintado um quadro intitulado “Der Blaue Reiter”.



Kandinsky's *Der Blaue Reiter* (1903)

Der Blaue Reiter foi um dos dois grupos de fundamental importância para o Expressionismo, sendo que o outro foi o grupo *Die Brücke*, formado em Dresden em 1905. Este grupo, fundado pelos estudantes de arquitectura Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rottluff e Fritz Bleyl terminou em 1913, mas alicerçou efectivamente a ponte para o Expressionismo alemão. Alguns dos seus membros vieram a colaborar em *Der Blaue Reiter*.

Ao contrário dos pintores da *Brücke*, bastante ligados ao lado mundano da existência, o ideal dos “Blauen Reiter” era demarcar as formas de expressão artística dessa circunstancialidade. Paradigma disso é a simbólica dos animais e das cores de Marc, que acabou por ser emblemática do movimento *Der Blaue Reiter*, é a metafísica do mundo mágico de Klee e são as abstrações matemático-musicais de Kandinsky. Em *Der Blaue Reiter*, a arte quer-se internacional e dialogante com as várias correntes religiosas.

Em 18 de Dezembro de 1911 inaugurou a primeira exposição da Redacção de *Der Blaue Reiter*. Tal significa que estaria no prelo um livro com o nome *Der Blaue Reiter*, de que Franz Marc já tinha falado, numa carta a Kandinsky, em Junho de 1911:

Nun! Ich habe einen neuen Plan. Piper muß Verlag besorgen und wir beide ... die Redakteure sein. Ein Art Almanach (Jahres=) mit Reproduktionen und Artikeln und *Chronik!!* d.h. Berichte über Ausstellungen=Kritik ... nur von Künstlern stammend. In dem Buch muß sich das ganze Jahr spiegeln, und eine Kette zur Vergangenheit und ein Strahl in die Zukunft müssen diesem Spiegel das Volle Leben geben. Bezahlt werden die Autoren eventuell nicht. Eventuell bezahlen sie selbst ihre Chlichés. usw. usw. Da bringen wir einen Ägypter neben einem kleinen Zeh (Name zweier Kinder mit zeichnerischer Begabung), einen Chinesen neben Rosseau, ein Volksblatt neben Picasso [...] noch viel mehr! Allmählich kriegen wir Literaten und Musiker. Das Buch kann >Die Kette< heißen oder auch anders ... Sprechen Sie nicht darüber. Oder nur dann, wenn es direkt uns nutzen kann. In solchen Fällen ist >Diskretion< sehr wichtig (Kandinsky/Marc, 1983: 40).⁵⁸

Esta carta de 19 de Junho de 1911 é o fórcipe de *Der Blaue Reiter* (Kandinsky chegou a sugerir que o almanaque se chamasse *Die Kette*). A carta de Marc contém, no fundo os fundamentos da publicação: estabelece que os dois pintores amigos serão os

⁵⁸ Tenho um novo plano! A Piper trata da edição ... e nós os dois Somos a Redacção. É uma espécie de almanaque (anual) com reproduções de artigos e *crónicas!!* Ou seja, recensões sobre exposições, crítica ... só de artistas de estirpe. O livro deve reflectir o que se passou durante todo o ano e esse reflexo deve estabelecer elos entre o passado, fazendo incidir luz no futuro, para espelhar a vida no seu todo. Eventualmente, os autores não serão pagos. Eventualmente pagam os seus próprios clichés, etc., etc. Depois pomos um egípcio ao pé de um desenhito infantil, pomos um chinês ao pé do Rousseau, uma página de arte tradicional ao pé de Picasso (...) e muito mais! Pouco a pouco vamos conseguindo escritores e músicos. O livro pode ser o encadeamento ou qualquer outra coisa ... Não comente nada sobre isto, ou só se nos puder ser proveitoso. Nesse caso, a ‘Discrição’ é muito importante (tradução nossa).

responsáveis pela Redacção, procede à escolha do tipo artístico dos autores que haviam de integrar o grupo de colaboradores, o acolhimento de novos trabalhos, que incluía arte egípcia e da Ásia oriental, arte popular, arte infantil e pintura de leigos. Gráficamente, já tinha havido *Die Brücke* a marcar uma posição de destaque e ficou decidido que as reproduções seriam a grande pedra de toque de *Der Blaue Reiter*. Subjazia a esta postura o princípio da confrontação e respectiva apreciação comparativa de obras de diferentes origens e épocas. A síntese das diferentes formas de expressão artística incumbiria à literatura e à música.

Reinhard Piper, ao publicar *Der Blaue Reiter*, acabou por ser um dos maiores responsáveis pela revolução da arte moderna. Sem ele, *Der Blaue Reiter* não teria sido possível. Piper já tinha publicado *Über das Geistige in der Kunst* em 1911 e propôs que fosse o tratado de Kandinsky a abrir a primeira exposição da redacção de *Der Blaue Reiter*.



Primeira Exposição em Munique

Nesta exposição, Bernard Kohler – tio de August Macke – compra seis quadros. Acaba por ser um mecenas do projecto, que sem ele também teria ficado pela utopia.

O almanaque é dedicado a Hugo von Tschudi, que em 1909 forma uma pinacoteca em Munique, cujo espólio se torna famoso pela ousada escolha das obras adquiridas, nomeadamente obras de W. Kandinsky e do dramaturgo alemão Carl Sternheim. A primeira imagem a surgir no almanaque é um vitral de S. Martinho, feito segundo a técnica da Baviera, que Gabriele Münter reproduziu. Uma das novidades de *Der Blaue Reiter* é o interesse por arte de todos os tempos e enquadramentos. Desde que essa arte

despertasse o interesse dos colaboradores do almanaque, era aí reproduzida no original ou em réplicas ou modelos de artistas expressionistas que se interessaram por experimentar materiais e técnicas subjacentes à arte de outros povos, tempos ou contextos⁵⁹. Seguem-se duas xilogravuras, uma de Kandinsky, outra de Franz Marc.

Os três primeiros ensaios são de Franz Marc. O primeiro chama-se “Geistige Güter”, tem uma ilustração do século XV, outra do próprio Marc, e remete para a necessidade de proporcionar presentes espirituais, como tinha feito Hugo von Tschudi, que havia morrido recentemente, mesmo antes de a dedicatória lhe ter sido feita em *Der Blaue Reiter*. Segue-se uma imagem antiga da Baviera, em que está representado alguém no leito de morte, velado por duas pessoas e, acima dele, um olho dentro de um triângulo, deixando inferir que a transição para um outro estágio está a ser acompanhada divinamente. A reprodução seguinte é de P. Picasso (“La femme à la mandoline au piano”, 1911).

O segundo artigo de Franz Marc tem o nome “Die »Wilden« Deutschlands“, ilustrado com um óleo de A. Macke (“Sturm”, 1911), uma litografia de E. Kirchner (“Tänzerinnen”, 1910). A tipografia do almanaque é sóbria, pois de outro modo as páginas ficariam demasiado assoberbadas visualmente, já que há uma quantidade invulgar de reproduções de obras plásticas de todos os tempos e estilos, cujo fio condutor está no texto. Os textos de Franz Marc são sempre iniciados por uma letra desenhada por ele, sugestiva de um pequeno animal. Este texto refere-se aos rebeldes círculos de artistas da Alemanha daquela altura: a *Brücke* de Dresda, a *Neue Sezession* de Berlim⁶⁰ e a *Neue Vereinigung* de Munique, movimentada por Kandinsky. O texto abre com uma convicção clara da parte de Marc de que, ainda que fragmentado, o experimentalismo da “Geistige Wendung” (“Viragem Espiritual”), de que falava Kandinsky em *Über das Geistige in der Kunst*, terá que enfrentar a ordem estabelecida:

In unsere Epoche des großen Kampfes um die neue Kunst streiten wir als
»Wilde«, nicht organisierte gegen eine alte, organisierte Macht. Der Kampf

⁵⁹ Curiosamente esta é uma das metodologias que o movimento da Bauhaus viria a adoptar uns anos mais tarde: os artistas ou alunos deveriam trabalhar, eles próprios, com os materiais e técnicas que queriam ver usados nas suas obras.

⁶⁰ Também conhecida por *Berliner Secession* (1871-1914), foi uma das primeiras investidas contra o *status quo* artístico do tempo de Guilherme II. O grupo opunha-se ao Naturalismo e ao Impressionismo. Incluía artistas como Walter Leistikow, Max Liebermann, Lovis Corinth, Lesser Ury, Max Slevogt, Käthe Kollwitz, Heinrich Zille, Hans Baluschek e fizeram exposições pioneiras que anunciavam o Expressionismo.

scheint ungleich; aber in geistigen Dingen siegt nie die Zahl, sondern die Stärke der Ideen.

Die gefürchteten Waffen der »Wilden« sind ihre *neuen Gedanken*; sie töten besser als Stahl und brechen, was für unzerbrechlich galt (*Der Blaue Reiter*, 3).⁶¹

O terceiro texto de Franz Marc intitula-se “Zwei Bilder” e começa por dizer que a sabedoria deve ser explicada pela sua descendência (como diz a epígrafe desta secção: “Die Weisheit muß sich rechtfertigen lassen von ihren Kindern”). O texto que aborda, principalmente uma ilustração de um conto dos irmãos Grimm de 1832, em confronto com um quadro de Kandinsky (“Lyrisches”, 1910), fala da importância das ideias e obras antigas para a formação da “Nova Arte”.

De seguida, aparece um texto de David Burljuk, “Die »Wilden« Rußlands”, com uma ilustração japonesa, uma escultura de arte popular russa, um quadro de Wladimir Burljuk (“Porträtstudie”, 1911), uma figura de jogo de sombras egípcia, duas imagens populares russas, um quadro de D. Burljuk (“Kopf”, 1910) e um desenho infantil. O texto, como o ecletismo da escolha das imagens denota, fala da necessidade de a crítica de arte ter horizontes mais alargados e transtemporais.

Depois surge uma citação de Delacroix, com uma ilustração de S. Jorge a cavalo, que diz: “Die meisten Schriften über Kunst sind von Leute verfaßt, die keine Künstler sind: daher alle die falsche Begriffe und Urteile”⁶², deixando antever a necessidade advogada pelos “Blauen Reiter” de fazer co-habitar a teorização e criação artísticas, se possível, nos artistas.

Chega-se então a um artigo de August Macke, intitulado “Die Masken”, com reproduções de máscaras: uma tirada de um pormenor de um capitel da catedral de Magdeburgo (1210), outra, chamada “Jocuno”, é uma máscara de dança dos Índios da Amazônia. Para além das máscaras, as páginas deste artigo têm também reproduções de esculturas primitivas oriundas de várias partes do mundo (Camarões, México, Nova

⁶¹ “Nesta época da grande luta pela nova arte, combatemos como “rebeldes”, não organizados, contra um poder antigo e organizado. A luta parece desigual, mas nas coisas espirituais nunca vence o número, mas sim a força das ideias. / As armas mais temidas dos “rebeldes” são as suas *novas convicções*, que matam melhor do que o aço e quebram o que é tido por inquebrantável” (tradução nossa).

⁶² “A maior parte dos escritos sobre arte são de pessoas que não são elas próprias artistas. Daí todos os todas as noções e juízos erróneos” (tradução nossa). Esta ilustração encontra-se na abertura do capítulo 3 desta tese.

Caledônia, Alasca) e um desenho infantil chamado “Árabes”. As máscaras e a sua universalidade são o mote para falar da ligação das formas à vida e da exteriorização da vida interior pela via das várias formas de arte. Então Macke diz:

Formen sind starke Äußerungen starken Lebens. Der Unterschied dieser Äußerungen untereinander besteht im Material, Wort, Farbe, Klang, Stein, Holz, Metall. Jede Form braucht man nicht zu verstehen. Man braucht auch nicht jede Sprache zu lesen. (*Der Blaue Reiter*: 24).⁶³

É muito interessante a semelhança da perspectiva de Macke – relativamente à origem e destino de cada forma de expressão artística – com a dos vorticistas, quando falam da noção de “Pigmento Primário” de cada arte (que aprofundaremos adiante).

Depois aparece um texto do compositor Arnold Schönberg, a quem Kandinsky dedica *Über das Geistige in der Kunst*. O texto de Schönberg tem o nome de “Das Verhältnis zum Text”, em que o autor/compositor defende que a música é a arte mais inefável e, portanto, a que apresenta maior potencial abstracionista, sendo que a literatura se lhe afigura a forma de expressão com menos virtualidades abstracionistas. No entanto, diz que cada obra de arte se comporta como um organismo autónomo e, assim sendo, há textos que se aproximam da música, e se servem mesmo de ingredientes musicais, como a declamação, o *tempo*, a tonalidade. Isto leva a pensar na pintura, tal como Kandinsky a concebe em *Über das Geistige in der Kunst*, em que a organicidade da obra pictórica pode equiparar-se à de uma obra musical. Este artigo de Schönberg está muito documentado visualmente, no sentido em que o ecletismo da sequência de imagens apresentadas ilustra bem, por um lado a idiosincrasia de cada obra, por outro, a transversalidade que é precisa para se entender a arte, tal como Schönberg expõe no artigo. Há uma ilustração alemã do século XV, que faz parte do livro “Eunuch des Terenz “ (1486) de Konrad Dinkmuth, uma escultura de marfim francesa – “Tod und Mädchen” (1450), um desenho a pena de Alfred Kubin de 1910, um vitral da Baviera do século XIX, uma figura de jogo de sombras egípcia, com o nome “Der Islam II”, de 1911, uma anda primitiva esculpida, outro vitral da Baviera com a *Pietà*, um óleo de

⁶³ “[Estas] formas são manifestações fortes de vidas fortes. A diferença entre estas manifestações consiste no material, na palavra, na cor, no som, na pedra, na madeira, no metal. Não é necessário que se entenda cada uma das formas. Da mesma maneira que também não é preciso saber ler todas as línguas” (tradução nossa).

Robert Delaunay – “Der Turm” (1911), o *S. João* de El Greco e, finalmente, duas aguarelas de Franz Marc – “Pferde”.



Vitral da Baviera do século XIX⁶⁴

O tom transcultural e intemporal das reproduções ou ilustrações ao longo do almanaque mantém-se até ao final: Cézanne, Delaunay, imagens japonesas, egípcias, mexicanas, gregas, russas, árabes e tantas outras culturas, litografias francesas, mosaicos venesianos, vitrais da Baviera, desenhos de crianças, de El Greco, Gauguin, Henri Matisse, Emil Nolde, Van Gogh, August Macke, Kirchner, Kandinsky, Franz Marc, H. Campendonk, A. Kubin, O. Müller, A. Schönberg, Gabriele Münter, Oskar Kokoschka, Paul Klee, entre outros.

À medida que o almanaque segue no que diz respeito aos textos, continua a notar-se uma grande preocupação com a teoria de arte, bem como a colaboração de bastantes autores russos, sejam compositores ou pintores. Entre o texto de Schönberg e o do compositor ucraniano Thomas Alexandrowitsch von Hartmann, cujo texto tem por título “Über Anarchie in der Musik”, há um texto do poeta, gráfico e compositor Michail Alexejewitsch Kusmin, “Gedicht”, um outro texto do poeta e crítico de arte Roger

⁶⁴ A recorrência da temática da violência fatal surge também na ilustração de Oskar Kokoschka à sua peça *Mörder, Hoffnung der Frauen*, tal como aparece em *Der Sturm*, bem como na capa de *Count your Dead, they are Alive* de Wyndham Lewis e que serviu de fundo à *première* da peça de Lewis *Enemy of the Stars*, tal como mostramos na secção 6.3.

Allard, “Die Kennzeichen der Erneuerung in der Malerei” e uma página inteira com uma citação de J. W. Goethe, que diz assim:

In der Malerei fehle schon längst die Kenntnis des Generalbasses, es fehle an einer aufgestellten, approbierten Theorie, wie es in der Musik der Fall ist (Goethe, 1907).⁶⁵

Esta afirmação de Goethe, em conversa com Friedrich Wilhelm Riemer em 1807⁶⁶, está na origem do que Kandinsky escreve em *Der Blaue Reiter*, no artigo “Über die Formfrage”: “Diese vermutlichen Regeln, die bald in der Malerei zu einem >Generalbaß< führen werden, sind nichts als Erkenntnis der inneren Wirkung der einzelnen Mittel und ihrer Kombinierung“ (Kandinsky/Marc, 2004: 164)⁶⁷. Kandinsky refere-se aqui principalmente ao parentesco existente entre a música e a pintura e da necessidade de dotar a pintura de pressupostos teóricos como acontece com a música. Esta ideia está patente em todo o artigo, assim como em *Über das Geistige in der Kunst*. Os vorticistas, por seu lado, advogavam que a literatura deveria ser dotada de uma plataforma teórica tal como existia na pintura.

O almanaque prossegue com um texto, intitulado “Die Kompositionsmittel bei Robert Delaunay” de Erwin Ritter Busse, segue-se um texto chamado “Eugene Kahler”, escrito pelo próprio, assinado ‘K’. O checo E. Kahler pintor, gráfico e poeta e colaborou em *Der Blaue Reiter* graficamente. Depois vem um texto de outro compositor russo, Leonid Leonidowitsch Sabanejew, com o título “Prometeus von Skrjabin”. “Die freie Musik” de Nikolai Iwanovitsch Kulbin de Lenigrado. Kulbin era médico, professor de medicina na academia militar de S. Petersburg, onde tinha o posto de General. Kulbin também era gráfico e mecenas de artistas *avantgarde*. Finalmente, seguem-se os três textos de Kandinsky: “Über die Formfrage”, (aqui surge uma citação de Wassili Wassiljewitsch Rosanow, “Italienische Eindrücke”), “Über Bühnenkomposition” e a peça de teatro experimental *Der gelbe Klänge. Eine Bühnenkomposition*.

⁶⁵ “Na pintura falta, desde há muito o conhecimento do fundamento geral, de uma teoria formulada e testada como existe na música”

A citação aparece referenciada em *Der Blaue Reiter*, assim: *Goethe im Gespräch*, S. 94, Insel-Verlag, 1907).

⁶⁶ *Vd* edição de 2004, aqui usada, de *Der Blaue Reiter*, nota 10, p. 331.

⁶⁷ “Estas regras presumíveis, que devem quanto antes ser estabelecidas como fundamento geral na pintura, não são mais do que o conhecimento do resultado interior de cada um dos meios de expressão e da sua combinação.”

A vocação interartística do almanaque é explícita, tanto mais que encerra com partituras de Schönberg (*Herzgewächse*), de Alban Berg (excerto de *Glühenden*) e de Anton Webern (música para o texto de Stephan Georg “Ihr Tretet zu dem Herde”).

The image shows a page from a musical score. At the top, it reads: „Ihr tretet zu dem Herde“ aus dem „Jahr der Seele“ von STEFAN GEORGE. Below this, it says: Für eine Singstimme und Klavier von ANTON von WEBERN. The tempo is marked „Langsam“ with a quarter note symbol. The score is for voice (Gesang) and piano (Piano). The lyrics are: „Ihr tra - tet zu dem Her - de wo al - le güt ver - steh, Licht war nur an der er - de von sau - de lei - chen - farb. Ihr tauch - tet in die a - schen die klei - chen fin - ger ein mit“.

Partitura de A. Webern para o texto de Stephan Georg (primeira página)

Kandinsky tinha planeado que o almanaque fosse anual e, em 14 de Maio de 1912, escreve a Franz Marc:

Das zweite Buch: mein Wunsch wäre, dass wir damit gar nicht eilen, ruhig an uns das Material kommen lassen (d.h. auch ruhig sammeln und viel strenger wie das erste Mal). Dazu mein *egoistischer* Wunsch: eine Zeit lang (jedenfalls den Sommer) ganz zum Reifen meiner weiteren Gedanken zu behalten. Ich bin sehr aus dem Geleise (Kandinsky/Marc, 1983: 172).⁶⁸

No segundo número, Kandinsky pensava incluir autores como o historiador de arte e escritor Carl Einstein, o orientalista e professor universitário Paul E. Kahle e um outro professor universitário: o esteta Wilhelm Worringer. O intuito era fazer contracenar na

⁶⁸ “O segundo livro: o meu desejo era que fizéssemos as coisas com calma, a calma necessária para que o material chegue até nós (ou seja, que o recolhêssemos calmamente e com muito rigor, tal como da primeira vez). Daí o meu desejo *egoísta*: ter tempo (talvez o Verão) para amadurecer as minhas novas reflexões. Estou um bocadinho enredado” (tradução nossa).

revista artistas e cientistas. Marc, entretanto, já se tinha apercebido da envergadura da obra de Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* (1908), e fá-lo saber a Kandinsky:

Ich lese eben Worringers >Abstraktion und Einfühlung<; ein feiner Kopf, den wir *sehr* brauchen können. Ein fabelhaft geschultes Denken, straff und kühl, sehr kühl sogar.⁶⁹

Kandinsky conhecia bem Worringer, como se vê pela influência que este livro exerceu no seu *Über das Geistige in der Kunst*.

O número dois de *Der Blaue Reiter* teria uma capa de Franz Marc, com dois cavalos entrelaçados, a partir de um quadro chamado “Zwei Pferde”, que acabou por ficar pronto só em 1914. O segundo número, assim o queria Kandinsky, deveria ter um manifesto (Lankheit, 2004: 278). Este foi um período muito efervescente de projectos em torno da arte e as suas inerências. Um desses projectos era ilustrar uma bíblia, no âmbito das publicações de *Der Blaue Reiter*, e nele participariam Franz Marc, Alfred Kubin, Paul Klee, Erick Heckel e Oskar Kokoschka. Entretanto, com a emergência da guerra, esta publicação acabou por não ir por diante.

O fôlego de prosseguir *Der Blaue Reiter* – que entretanto se tinha tornado num evento artístico publicável, foi tomado pelo dramaturgo Hugo Ball, que vira a fazer história no movimento Dada. No seu diário, Ball chamava a Kandinsky “Profeta de um Novo Renascimento”. Para Ball este “Renascimento”, que Kandinsky já tinha desencadeado, tinha um motivo de natureza artística e social: “die Widergeburt der Gesellschaft aus der Vereinigung aller artistischen Mittel und Mächte” (*apud* Lankheit, 2004: 282).⁷⁰ Este empenho por uma síntese de todas as artes resultaria num contra-poder com repercussões sociais desejáveis. Era, igualmente, uma ideia muito cara aos vorticistas.

Hugo Ball tinha em mente, em particular, trabalhar num Teatro Expressionista, ao que ele chamava “Künstlertheater”, em que as outras formas de expressão surgiriam, também elas renovadas e em articulação umas com as outras. Os conteúdos programáticos do “Künstlertheater aparecem elencados no diário de Hugo Ball, assim:

⁶⁹ Estou a ler *Abstracção e Empatia* de Worringer. Uma cabeça excelente, de que nós *muito* precisávamos. Um pensamento instruído e fabuloso, enérgico e fresco, muito fresco mesmo” (tradução nossa).

⁷⁰ “O renascer da sociedade através do encaixe de todas as formas de expressão artística e de todos os poderes” (tradução nossa).

Kandinsky.....Gesamtkunstwerk
 Marc.....Szenen zu >Sturm<
 Fokin.....Über Ballett
 Hartmann.....Anarchie der Musik
 Paul Klee.....Entwürfe zu >Bacchantinnen<
 Kokoschka.....Szenen und Dramen
 Ball.....Expressionismus und Bühne
 Jewreinow.....Über das Psychologische
 Mendelson.....Bühnenarchitektur
 Kubin.....Entwürfe zu >Floh im Panzerhaus<

(*ibid*: 283)⁷¹

Os pressupostos para a nova „Baukunst“ de Hugo Ball tinham perfeito cabimento nos ideais de *Der Blaue Reiter*, como o próprio Kandinsky parecia entender inicialmente. O que é facto é que Kandinsky acabou por decidir não prosseguir com Ball, como explica numa carta a Sir Herbert Read, de 18 de Novembro de 1933: „*Der Blaue Reiter* – das waren zwei: Franz Marc und ich. Mein Freund ist tot, und allein möchte ich es nicht übernehmen“⁷²(*apud* Lankheit, 2004: 284).

O plano de Kandinsky tinha sido encadear o passado e um futuro iluminado por uma nova estética, regida pela sua divisa “geistige Wendung”. Isso foi conseguido num só número do almanaque, cujo feixe de luz incidia justamente naquele ideal. Foi um número espontâneo, que, se por um lado resultou fragmentado, por outro, redundou num compêndio de Teoria de Arte Contemporânea. Aforístico nos três ensaios iniciais de Marc, minucioso nos três contributos de Kandinsky no fecho, preconiza, de forma bem ilustrada, a visão de um domínio ideal da arte no todo de um sistema epistemológico, que se quer culturalmente abrangente. Utópico ou não, *Der Blaue Reiter* não deixou de traçar um programa para uma estética moderna, que, volvido um século, não perdeu actualidade. O almanaque, ícone da nostalgia azul do cavaleiro europeu, inscreve-se nas vontades criativas e vivenciais da sua posteridade.

⁷¹ “Kandinsky – Obra de Arte Total / Marc – Cenas para ‘Tempestade’ / (Michail) Fokin – Sobre Ballet / (Thomas von) Hartmann – Anarquia da Música / Paul Klee – Projectos para “Bacantes” / Kokoschka – Cenas e Dramas / Ball – Expressionismo e Palco / (Nicholai) Jewreinow – Sobre o Psicológico / (Erich) Mendelson – Arquitectura de Palco / (Alfred) Kubin – Projectos para “A Pulga na casa Blindada” (tradução nossa).

⁷² “*Der Blaue Reiter* – era um par: Franz Marc e eu. O meu amigo morreu e, sozinho, eu não quero levar isto por diante” (tradução nossa).

O empenho por uma síntese das culturas sobressai em *Der Blaue Reiter*. O velho ideal wagnereano da *Gesamtkunstwerk* atinge um novo estágio de realização. Em 1936, Kandinsky afirma:

Marc und ich hatten uns in die Malerei gestürzt, aber die Malerei allein genügte uns nicht. Ich hatte dann die Idee eines >synthetischen< Buches, welches alte, enge Vorstellungen auslöschen und die Mauern zwischen den Künsten zum Fallen bringen sollte ... und das endlich beweisen sollte, dass die Frage der Kunst nicht eine Form sondern des künstlerischen Gehalts ist (Kandinsky, 1963: 189).⁷³

Em „Über Bühnenkomposition“ (Kandinsky/Marc, 2004: 189-208), Kandinsky complementa esta ideia, introduzindo o elemento ‘leitor’ no processo de elaboração da obra. O leitor será a peça desencadeadora da “síntese” das artes e o acorde final que coroará a compreensão de toda a obra e, por conseguinte, também de *Der Blaue Reiter*. Igualmente a este respeito, diz Franz Mark: „daß die Erneuerung nicht formal sein darf, sondern eine Neugeburt des Denkens“ (Kandinsky/Marc, 2004)⁷⁴. Marc falava mesmo de uma construção místico-interior que a nova geração do seu tempo deveria levar a cabo.

Entretanto, na *Sturm* corriam já as vozes de que em Zurique, com a emigração, se formaria um outro ciclo. Hans Arp já tinha participado na exposição de grafismo (*Graphik*, 1912) da galeria *Der Sturm* em Munique, bem como já tinha colaborado em *Der Blaue Reiter* com algumas vinhetas. Hugo Ball, já na Suíça, mostrou-se entusiasmado com a ideia de dar continuidade à “obra de arte total”: “Gestern mein Vortrag über Kandinsky; ich habe einen alten Lieblingsplan verwirklicht. Die Gesamtkunst: Bilder, Musik, Tänze, Verse – hier haben wir sie nun ...“ (*apud* Lankheit, 2004: 299).⁷⁵ A geração de novos pensadores e estetas, que viria a dar pelo nome de movimento Dada, configurava-se já.

⁷³“Eu e o Marc expúnhamo-nos através da pintura, mas só a pintura não nos era suficiente. Veio-me então a ideia de um livro “sintético”, que extinguisse os velhos e limitados pressupostos e que fizesse ruir os muros entre as artes ... e que finalmente demonstrasse que a questão da arte não é uma questão formal mas sim de substância artística” (tradução nossa).

⁷⁴ “a renovação não deve ser formal, mas sim um nascer novo do pensamento” (tradução nossa).

⁷⁵ “Ontem na minha palestra sobre Kandinsky, tornei realidade um velho e querido plano. A Arte Total: Quadros, música, dança, verso – por aqui já a temos...” (tradução nossa).

Pouco tempo depois, na segunda *soirée* da *Sturm*, Ball dá a conhecer a sua vontade de iniciar um círculo novo com Kandinsky. Walden fala-lhe de August Macke, Franz Marc, August Stramm e Oscar Kokoschka. Assistia-se à gestação da *Bauhaus*, que, com legitimidade, se pode afirmar que *Der Blaue Reiter* impulsionou, ainda que inconscientemente. Quando Walter Gropius funda o movimento, ainda antes da guerra, convida Kandinsky, Paul Klee e Lyonel Feininger.

O manifesto de Walter Gropius trazia em si a utopia de *Der Blaue Reiter*, quer no carácter, quer na essência. Era também um advento visionário e aproximava-se bastante das notas de Franz Marc para a preparação do almanaque. É nesta altura que Kandinsky, Klee, Lyonel Feininger e Alexey von Jawlensky se tornam muito chegados e se começa a falar de “Die Blauen Vier”.

Em 1930, Kandinsky fala de “die Blaue-Reiter-Idee” (*ibid*: 300) e não deixa de constatar que Mies van der Rohe também tinha encarado o movimento/escola da Bauhaus como uma ideia. Acresce que estas ideias eram realmente semelhantes na sua natureza: a “síntese” cultural.

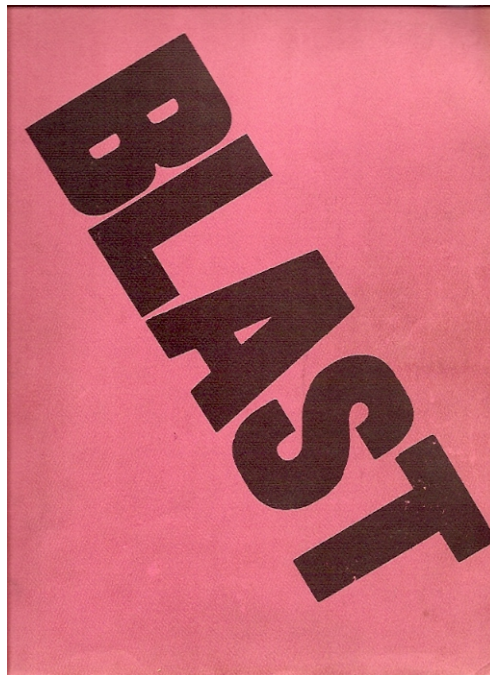
J. W. Goethe já havia formulado essa noção da consciência dos elementos configurativos da arte. *Der Blaue Reiter* pôs a tónica na ideia de que é imperdível o postulado da liberdade subjectiva do homem enquanto ser criador. Este postulado havia de se ver defendido pelo “Princípio da Necessidade Interior de que falou Kandinsky em *Über das Geistige in der Kunst*, que será objecto do nosso estudo no capítulo 3 deste trabalho. A renovação do pensamento artístico e cultural que se presente em *Der Blaue Reiter* obteve retorno no futuro.

2.3 - A Blast

We are not only ‘the last men of an epoch!’ [...] *We are the first man of a Future* that has not materialized. We belong to a ‘great age’ that has not ‘come off’. We move too quickly for the world. We set too sharp a pace.

(Wyndham Lewis, “A Review of Contemporary Art”, *Blast 2*, 1915)

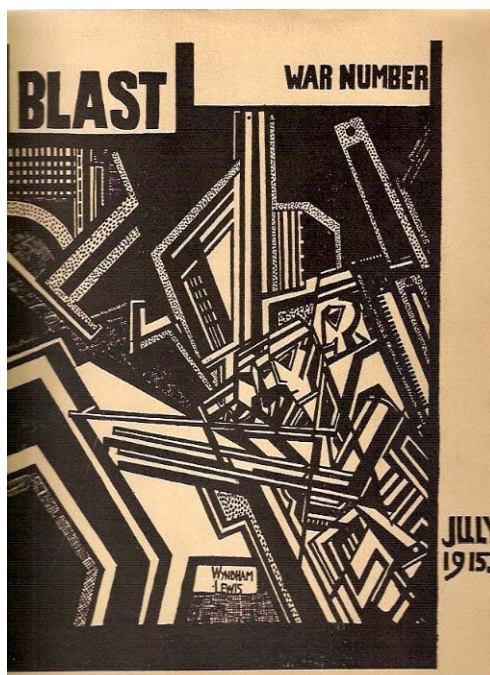
Em 20 de Junho de 1914, poucos meses antes da declaração da Primeira Grande Guerra, a John Lane publica e Wyndham Lewis edita o primeiro número daquele que seria o órgão veiculador do movimento vorticista: a *Blast 1 – The Review of the Great London Vortex*. O segundo e último número desta publicação, a *Blast 2 – War Number*, viria a ser publicado em Julho de 1915.



Capa e Contracapa da *Blast 1*, 1914

“Mr. Lewis has been for a decade one of the most silent men in London”, afirma Ezra Pound no artigo “Wyndham Lewis”, que sai em *The Egoist* de 15 de Junho de 1914. Aos trinta e dois anos, Lewis sai de uma posição de relativa obscuridade para se tornar notícia em muitos dos jornais londrinos da altura: “I might have been at the head of a

social revolution, instead of merely being the prophet of a new fashion in art”, diz na sua primeira autobiografia *Blasting and Bombardiering* (Lewis, 1937b: 32).



Capa da *Blast* 2, 1915

Em 1 de Abril de 1914, Pound tinha escrito a James Joyce, comunicando: “Lewis is starting a new Futurist, Cubist, Imagist Quarterly”(apud Dasenbrock, 1985: 13)⁷⁶. Quinze dias depois, *The Egoist*⁷⁷ noticia o aparecimento da *Blast – Review of the Great English Vortex*, dando já sinais de que este novo periódico teria um tom ecleticamente explosivo. Segundo este anúncio, a *Blast* propunha-se, nomeadamente, levar a cabo “a Discussion of Cubism, Futurism, Imagism, and all Vital Forms of Modern Art”.

⁷⁶ Reed Way Dasenbrock, no seu livro *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis*, refere que esta citação é feita, sem identificação da fonte, por Keith Bosley na sua introdução ao livro de que é tradutor: *Mallarmé, The Poems*, que a Penguin Books publicou em 1977.

⁷⁷ *The Egoist* tem como subtítulo *An Individualist Review. Formerly the New Free Woman*. Nesta altura tem como editora Dora Marsden, B.A. e como assistentes de edição Leonard A. Compton- Rickett e Richard Aldington. Este último também assina o Manifesto Vorticista na *Blast* 1.

160 THE EGOIST April 15th, 1914

READY APRIL

BLAST

EDITED BY
WYNDHAM LEWIS.

To be published Quarterly. First Number will contain

MANIFESTO.

Story by Wyndham Lewis.
Poems by Ezra Pound.

Reproductions of Drawings, Paintings, and Sculpture
by
Etchells, Nevinson, Lewis, Hamilton, Brzeska,
Wadsworth, Epstein, Roberts, etc., etc.

Twenty Illustrations.

Price 2s. 6d. Annual Subscription 10s. 6d.
America 65 cents. „ \$2.50.

Discussion of Cubism, Futurism, Imagisme and all
Vital Forms of Modern Art.

THE CUBE. THE PYRAMID.
Putrification of Guffaws Slain by Appearance of
BLAST.

NO Pornography. NO Old Pulp.

END OF THE CHRISTIAN ERA.

All Subscriptions should be addressed to BLAST, 4, Percy St., Tottenham Court Rd.,
London, W.C. Cheques payable to "Blast."

Anúncio da *Blast* em *The Egoist*, 1914

Com um formato de 30,5 por 23 centímetros (12 por 9 polegadas e meia), capa de cor rosa magenta e “o aspecto de uma lista telefónica” (como diz Lewis), a *Blast* 1 contém manifestos, prosa doutrinária e ficção seriada, uma peça de teatro, poemas, tudo isto a par de reproduções de quadros, esculturas, desenhos, xilogravuras, etc., num enquadramento tipográfico absolutamente inconfundível. Em 1942, Ezra Pound, num dos seus discursos radiofónicos durante a Segunda Guerra Mundial, viria a afirmar:

[...] *BLAST* was out of publicity, it was not hidin' its head like a violet. It was made to be seen; it was said to be two foot square; which it wasn't but it was as large, and its typographic display was as impressive as Mr. Leveridge, the printer, could be induced to give credit for. And the *STAGE* in those days, as I suppose it still is in England, was esteemed far more than mere art, or mere intellect; so for an *ART* paper to penetrate into the

upper reaches [...] was already a proof of something or other, I won't say vitality but at least visibility (Pound, 1942: 60-1).⁷⁸

Os dois números da *Blast* demarcam o território da vanguarda literária e artística londrina mais radical: o Vorticismo gerado por Lewis e Pound. Com exceção dos desenhos e outras ilustrações de Lewis, G. Brzeska, J. Epstein, Fredrick Etchells, Christopher Nevinson, William Roberts, Helen Sanders e Dorothy Shakespeare, as influências mais evidentes são o Pós-Impressionismo e o Futurismo. Tais influências evidenciam-se nos manifestos, nas notas, nos artigos e nas experiências literárias de Lewis, Pound, Brzeska, T.S. Eliot, Ford M. Hueffer, Wadsworth, Helen Sanders e Rebecca West. O maior dos manifestos, "Great London Vortex", é assinado por R. Aldington, Arbuthnot, L. Atkinson, Gaudier Brzeska, J. Dismorr, C. Hamilton, E. Pound, W. Roberts, H. Sanders, E. Wadsworth, Wyndham Lewis.

Os veementes manifestos e editoriais, que evidenciam ser da autoria de Lewis, declaram a sua drástica reacção ao Romantismo e ao Vitorianismo, a qualquer tipo de sentimentalismo e de sensacionalismo e propõem uma arte "nórdica", satírica, que acompanhe, a ritmo muito próprio, o passo da dinâmica moderna e da máquina:

AUTOMOBILISM (Marinetteism) bores us. We don't want to go about making a hullo-bulloo about motor cars, anymore than about knives and forks, elephants or gas-pipes.

Elephants are VERY BIG. Motor cars go quickly.

Wilde gushed twenty years ago about the beauty of machinery. Gissing, in his romantic delight with modern lodging houses was futurist in this sense.

The futurist is a sensational and sentimental mixture of the aesthete of 1890 and the realist of 1870.

The " Poor " are detestable animals ! They are only picturesque and amusing for the sentimentalist or the romantic ! The " Rich " are bores without a single exception, *en tant que riches* !

We want those simple and great people found everywhere.

Blast presents an art of Individuals.

Última parte do Editorial da *Blast* I, 1914

Sendo a Grã-Bretanha o primeiro país industrializado, deve de todo em todo evitar a excitabilidade italiana face à modernidade. O próprio "Vórtice" continha em si a ideia da mente criativa como fonte de energia dos tempos modernos, como desencadeadora de

⁷⁸ "Blast" (Rádio Speech #30: April 26, 1942), in Cooney, ed. (1984).

uma infinidade de modos de vida configurados pelos “New Egos” de que Lewis também falava. Essa energia teria também um poder magnético sobre Londres como capital cultural, atraindo artistas e intelectuais de todo o mundo, tal como sucedia com o círculo *Der Sturm*.

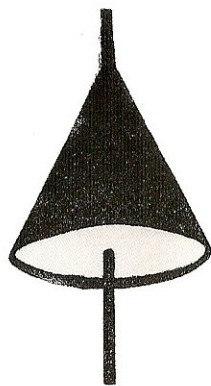
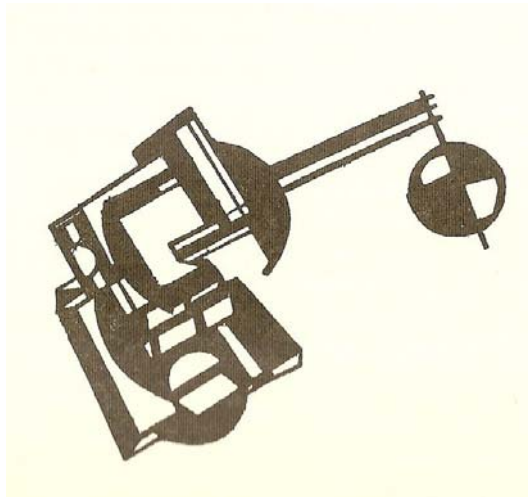


Imagem do vórtice, tal como aparece na *Blast*

Richard Humphreys, no seu recente livro *Wyndham Lewis* estabelece uma relação, para nós de singular interesse, entre a *Blast* e *Der Sturm*:

As Lewis's biographer Paul O'Keeffe has shown, the strange 'lampshade' symbol for the vortex deployed in *Blast* is derived from the storm canvas cones used by ships to warn of storms – in this case indicating one coming from the north. This is, light heartedly, significant – Lewis countering what he saw as a Mediterranean flow of artistic energy with a distinctly northern, specifically English, one. *Blast* includes a highly favourable review by Lewis of an exhibition of German Expressionist woodcuts and the leading Bern Expressionist journal was *Der Sturm*, clearly an influence on the title and contents of the London magazine (Humphreys, 2004: 30-1).

É certo que a intencionalidade dos nomes de ambas as revistas aponta para o impacto explosivo ou tempestuoso da mudança. Uma mudança que envolve uma atitude implacavelmente distanciada, de observador privilegiado e não deslumbrado. Daí que, filosoficamente, o Vorticismo se identifique muito mais com o Expressionismo do que com o Futurismo Italiano.



Xilogravura que antecede o artigo
de E. Wadsworth “Inner Necessity”, na *Blast 1*

Os ideais vorticistas são também apresentadas de forma binária – através dos “Blessings” e “Blasts”, já inaugurada por Guillaume Apollinaire no manifesto “L’Antitradition Futuriste”, que primeiro ataca uma lista de pessoas e coisas com o título de “MER...DE...aux” e depois louva outra lista com o título de “ROSE...aux”⁷⁹

3

BLESS ENGLISH HUMOUR

It is the great barbarous weapon of
the genius among races.
The wild **MOUNTAIN RAILWAY** from **IDEA**
to **IDEA**, in the ancient Fair of **LIFE**.

BLESS SWIFT for his solemn bleak
wisdom of laughter.

SHAKESPEARE for his bitter Northern
Rhetoric of humour.

BLESS ALL ENGLISH EYES
that grow crows-feet with their
FANGY and **ENERGY**.

BLESS this hysterical **WALL** built round
the **EGO**.

BLESS the solitude of **LAUGHTER**.

BLESS the separating, ungregarious
BRITISH GRIN.

28

5

BLAST HUMOUR

Quack **ENGLISH** drug for stupidity and sleepiness.
Arch enemy of **REAL**, conventionalizing like
gunshot, freezing supple
REAL in ferocious chemistry
of laughter.

BLAST SPORT

HUMOUR'S FIRST COUSIN AND ACCOMPLICE.

Impossibility for Englishman to be
grave and keep his end up,
psychologically.
Impossible for him to use Humour
as well and be persistently
grave.
Alas! necessity for big doll's show
in front of mouth.
Visitation of Heaven on
English Miss
gums, canines of **FIXED GRIN**
Death's Head symbol of Anti-Life.

CURSE those who will hang over this
Manifesto with **SILLY CANINES** exposed.

27

Páginas do Manifesto da *Blast 1*, 1914

⁷⁹ Este manifesto foi repetidamente impresso e encontra-se, por exemplo em Francis Steegmuller (1963) *Appollinaire: Poete among the Painters*.

Tal como surge na *Blast*, o Vorticismo parece manifestar-se como um movimento sectário, partidário e agressivo como o Futurismo. Contudo, um olhar mais atento desfaz esta impressão. A Inglaterra aparece à cabeça tanto dos “Blasts” como dos “Blessings”; a França aparece igualmente nas duas listas e o mesmo acontece ao “humor”. Appolinaire tinha atacado principalmente instituições (Oxford, Shakespeare, museus) e aqueles que os apoiavam (professores e reaccionários); louvava exclusivamente artistas e críticos ligados às vanguardas.

Na verdade, é notório o ecletismo da *Blast* tanto quando ataca como quando louva. É vasta, heterogénea e imparcial o rol de pessoas e coisas *blasted* e *blessed*, desde Rabindranath Tagore até pugilistas profissionais, lojas de chá ou postos de correio. A fleuma inglesa impede que os autores do manifesto se levem tão a sério como Marinetti. Banalizar aquilo de que se gosta ou não se gosta gera uma atmosfera de abertura e relaxamento que não se faz sentir nas manifestações futuristas.

A versatilidade na predisposição é expressão de diversas maneiras. A *Blast 1* incluía um ‘cortês’ obituário de Fredrick Spencer Gore acompanhado de duas reproduções de pinturas suas denunciando o pouco que havia em comum entre o seu estilo *à la* Camden Town e o Vorticismo. A *Blast 1* reproduz dois desenhos de Jakob Epstein, apesar da sua recusa formal em se incluir no grupo vorticista.



Um dos dois desenhos de Jakob Epstein, na *Blast 1*, entre as páginas de “Inner Necessity” de E. Wadsworth

Na *Blast 2* aparece uma reprodução de C.R.W. Nevisnson, não obstante este ser o líder do Futurismo em Inglaterra, acutilantemente atacado na própria *Blast*.



Nevison, "On the way to the Trenches", in *Blast 2*

Igualmente publicados na *Blast* foram alguns poemas de T.S. Eliot, um conto de Rebecca West, um poema e parte de um romance de Ford Madox Ford (então Hueffer), muito embora nenhum destes artistas fosse considerado vorticista. Daqui ressalta uma faceta que em muito se distingue dos futuristas: os vorticistas não queriam um mundo vorticista, mas sim uma arte vorticista, ainda que nem toda saísse na *Blast*.



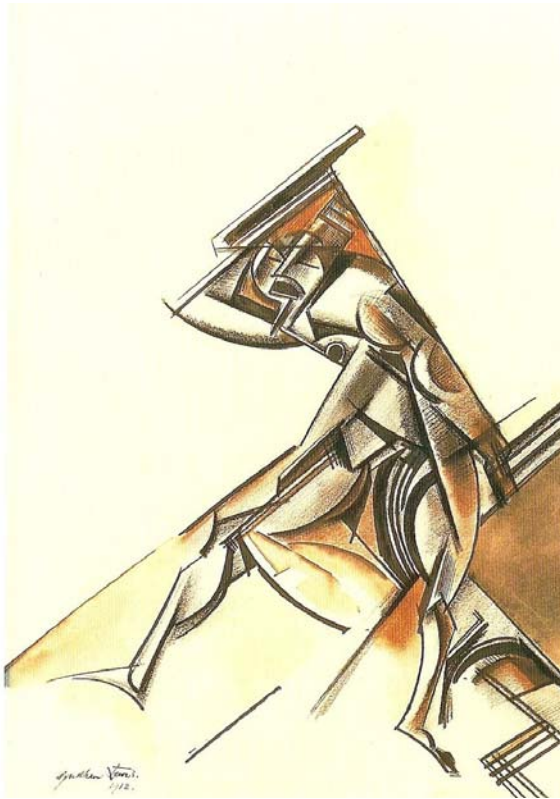
Wyndham Lewis, *Timon of Athens: The Thebaid*, 1912

Em 1914 a pintura preponderava nitidamente na arte vorticista. Dos onze assinantes dos manifestos da *Blast I*, sete eram pintores (Lawrence Atkinson, Jessica Dismorr, Cuthbert Hamilton, William Roberts, Helen Saunders, Edward Wadsworth, e Wyndham Lewis), dois eram poetas e escritores (Richard Aldington, Ezra Pound e, de novo, W. Lewis), um era escultor (Gaudier-Brzeska) e um era fotógrafo (Malcolm Arbuthnot). Arbuthnot estabelece, segundo Richard Cork (1976), a ligação para os *Vortographs*, que Alvin Langdon Coburn viria a pôr em prática.



Alvin Langdon Coburn, *Vortograph of Ezra Pound*, c. 1917

O facto de a actividade central do Vorticismo ser a pintura em nada obstava ao propósito do movimento de correlacionar as artes, definia sim a direcção de influências que estava a ocorrer da pintura para a literatura. Efectivamente, a estética do Vorticismo encontrou uma expressão bem consolidante na escrita de Lewis, Pound e outros, seguindo uma variante modernista de *ut pictura poesis*, na linha de uma longa tradição inglesa que irmanava a pintura e a literatura, de que são exemplos William Blake e o seu ímpar contributo para a locomoção nas duas artes, bem como os Pré-Rafaelitas e a sua prestação articuladora da pintura, da poesia e do desenho.



Wyndham Lewis, *The Vorticist*, 1912

A aguarela *The Vorticist* – uma figura que parece resistir cegamente, numa pose marcial ao que a envolve, tal como um actor Kabuki. *The Vorticist*, já em 1912, indicia o interesse de Lewis pela arte oriental e pela percepção visual que Pound queria ver adaptada à poesia, no limiar do século XX ocidental, como aprofundaremos em ponto próprio.

Um dos grandes exemplos da “palavra visível” (Drucker, 1994) é a poesia de Else Lasker-Schüler, outro é a peça que Wyndham Lewis publicou na *Blast 1* em 1914, *Enemy of the Stars*, único exemplo acabado de literatura vorticista. Também por esta razão, o estudo destes autores é um dos alvos mais fortes desta dissertação. Também por esta razão, foi inevitável o recurso a modelos de análise germinados dentro dos próprios movimentos por nós tratados.

É certo que as poéticas de Wassily Kandinsky e de Ezra Pound, que seguidamente apresentamos, são fruto de um trabalho individual, mas que nunca surgiria sem o enquadramento estético que os movimentos de arte proporcionam. O binómio criação-teorização requer particular atenção no Modernismo, tanto mais que é um binómio que só se viu extinto pela opção do movimento Dada em não querer teorizar.

Como o nosso objectivo é olhar de forma renovada para um outro binómio, o da literatura-imagem – com origem no Expressionismo e no Vorticismo, consideramos que a nossa análise prática pede um suporte teórico tão seminal quanto a ficção a que se destina. Falamos de um suporte teórico que ainda hoje está a ser organizado antologicamente, porque veio inicialmente ao prelo nas revistas de pendor literário-artístico.

Capítulo 3

A Poética Visual de Wassily Kandinsky

Capítulo 3

A Poética Visual de Wassily Kandinsky



(citação em *Der Blaue Reiter*)⁸⁰

Eminentemente pintor, Wassily Wassiliewich Kandinsky (1866-1944) é um exemplo de vocações co-relacionadas, como criador, teórico de arte e movimentador artístico. É justamente nas suas vertentes de movimentador artístico e, principalmente, ensaísta que nos centramos neste capítulo. O nosso enfoque será, mais concretamente, posto na fase embrionária da sua Teoria Arte exposta em *Über das Geistige in der Kunst – insbesondere in der Malerei / Do Espiritual na Arte* (Kandinsky, 1912/1952)⁸¹, onde encontramos nítidas concomitâncias com a Teoria Literária da fase vorticista de Ezra Pound, de que nos ocuparemos no capítulo 4.

⁸⁰ “A maior parte dos escritos sobre arte são de pessoas que não são elas próprias artistas. Daí todas as noções e todos os juízos errôneos” (tradução nossa).

⁸¹ *Über das Geistige in der Kunst – insbesondere in der Malerei* contém a quintessência da obra teórica de Kandinsky. Inicialmente publicado em 1911, é revisto por Kandinsky e publicado de novo em 1912. As edições de 1911/12 são já muito difíceis de encontrar, daí que Max Bill e a Benteil Verlag tenham reeditado a versão de 1952, publicada com a autorização de Nina Kandinsky. A edição que usaremos aqui é de 2004, o que comprova a permanência do interesse desta obra.

Em 18 de Dezembro, a galeria Thannhauser, em Munique, inaugura uma exposição com o misterioso título "Erste Ausstellung der Redaktion des Blauen Reiters". Na condição de organizadores da exposição, W. Kandinsky e F. Marc escrevem no catálogo:

Wir suchen in dieser kleinen Ausstellung nicht eine präzise und spezielle Form zu propagieren, sondern wir bezwecken in der Verschiedenheit der Vertretenen Formen zu zeigen, wie der innere Wunsch der Künstler sich mannigfaltig gestaltet“ (apud Dube, 1983: 41)⁸²

A exposição, montada em pouquíssimos dias, consistia em quarenta e três trabalhos de Henri Rousseau, Albert Bloch, dos irmãos Burljuk, Heinrich Campendonk, Robert Delaunay, Elisabeth Epstein, Eugen Kahler, Kandinsky, August Macke, Gabriele Münter, Franz Marc, Jean Bloé Niestlé e do compositor Arnold Schönberg. A exposição esteve patente em Munique apenas até 3 de Janeiro de 1912, itinerando depois por outros locais na Alemanha e acabando por abrir, em Março de 1912 a primeira exposição de *Der Sturm* em Berlim. Desta vez, Herwarth Walden, director da revista e galeria *Der Sturm*, incluiu na exposição trabalhos de Paul Klee, Alfred Kubin, Jawlensky e Werefkin.

Verifica-se desde muito cedo, a par da sua condição de pintor, que residia em Kandinsky a necessidade de impulsionar as artes plásticas para uma dimensão diferente da existente, através da movimentação artística no terreno – como impulsionador de eventos em torno da pintura, da própria produção pictórica, mas também da literária. Não sendo vasta, a escrita ficcional de Kandinsky aponta para uma necessidade de expressão multifacetada que se torna uma mais valia para as suas reflexões sobre arte.

A obra literária de Kandinsky desencadeia também uma nova postura na escrita sobejamente reconhecida pelo seu contributo à correlação das artes. O livro de poemas e prosa poética *Klänge*⁸³ (1912), ilustrado com xilografias suas, veicula o empenho de trazer a literatura e não só a pintura para uma plataforma abstraccionista; como podemos ver pelo poema «Lenz», que resvala para dentro de si próprio emanando tonalidades

⁸² “Nesta pequena exposição, não procuramos uma forma especial de divulgação, queremos sim mostrar como, na diferença da idiosincrasia das formas, se configura diversamente o desejo interior dos artistas” (tradução nossa).

⁸³ Em 1912, a Piper Verlag de Munique fez uma edição limitada de 345 exemplares. Nesta edição, doze das cinquenta e seis xilografias aparecem a cores. Usaremos neste trabalho a edição bilingue da Yale University Press, que, em 1981 apresenta a primeira tradução em inglês, intitulada *Sounds*, de Elizabeth R. Napier (vd. Kandinsky, 1981).

metafóricas de estados de espírito e atmosferas meditativas e fragmentárias, numa ordem sinestésica autónoma, precisamente como nos quadros do poeta:

1.

Im Westen der neue Mond.
Vor des neuen Mondes Horn ein Stern.
Ein Schmales hohes schwarzes Haus.
Drei beleuchtete Fenster.
Drei Fenster.

2.

Auf der gelben Grelligkeit sind blaßblaue Flecken. Bloß meine
Augen sahen die blaßblauen Flecken. Wohl taten sie meinen
Augen. Warum hat keiner die blaßblauen Flecken gesehen auf
Der gelben Grelligkeit?

3.

Tauche deine Finger in das siedende Wasser.
Verbrühe deine Finger.
Laß deine Finger vom Schmerz singen.⁸⁴



Wassily Kandinsky, xilogravura para «Lenz», 1908-9

⁸⁴ ««Spring»: 1. - In the west the moon. / Before the new moon's horn a star. / A tall thin black house. / Three lighted windows. / Three windows. / 2. - There are pale blue spots on the yellow glare. Only my eyes saw the pale / blue spots. They did my eyes good. Why didn't anyone see the pale blue spots on the yellow glare? / 3. - Dip your fingers in the boiling water. / Scald your fingers. / Let your fingers sing the pain (tradução de Elisabeth R. Napier, in *Sounds/Klänge*, Kandinsky, 1981: 104-7).

Kandinsky dedicou-se, nesta mesma fase à escrita de textos dramáticos, como é o caso de *Violett – Eine Bühnenkomposition*⁸⁵ e *Der Gelbe Klang – Eine Bühnenkomposition*, esta última peça, mais conhecida, foi publicada em 1912 no almanaque *Der Blaue Reiter*. Ambas as peças são catalizadoras das premissas teóricas de Kandinsky, como é o caso da Teoria das Cores, em que adiante nos vamos deter.

O ensaio “Über Bühnenkomposition”, que Kandinsky faz anteceder à peça *Der Gelbe Klang* em *Der Blaue Reiter*, interessa-nos sobremaneira e dele falaremos quando abordarmos a questão da “Raiz das Artes” e noção de “Vibração”, tal como Kandinsky as equaciona e que aqui estudaremos como conceitos análogos aos de Ezra Pound, quando fala de “Pigmento Primário” (*Blast I*) inerente a cada forma de expressão artística.

Entre os expressionistas alemães, Kandinsky foi um dos poucos artistas a desenvolver uma extensa Teoria de Arte, que foi consolidando ao longo da sua vida. De olhos postos na prossecução do afinamento das suas formulações por parte dos seus pares, no seu tempo ou no devir, Kandinsky escreve assim o Prefácio à primeira edição da primeira das suas grandes obras teóricas, *Über das Geistige in der Kunst*, em 1911:

Die Gedanken, die ich hier entwickle, sind Resultate von Beobachtungen und Gefühlserfahrungen, die sich allmählich im Laufe der letzten fünf bis sechs Jahre sammelten. Ich wollte ein größeres Buch über dieses Thema schreiben, wozu viele Experimente auf dem Gebiete des Gefühls gemacht werden müssten. Durch andere auch wichtige Arbeiten in Anspruch genommen, musste ich fürs nächste auf den ersten Plan verzichten. Vielleicht komme ich nie zur Ausführung desselben. Ein anderer wird es erschöpfender und besser machen, da in der Sache eine Notwendigkeit liegt. Ich bin also gezwungen, in den Grenzen eines einfachen Schemas zu bleiben und mich mit der Weisung auf das große Problem zu begnügen. Ich werde mich glücklich schätzen, wenn diese Weisung nicht im Leeren verhallt (Kandinsky, 1911/1952: 21).⁸⁶

⁸⁵ Os manuscritos desta peça quase desconhecida encontram-se na Fundação Kandinsky e no Gabinete de Artes Gráficas do Museu de Arte Moderna no Centro Georges Pompidou. Parte do texto, escrito em Murnau, data de 1914, a outra parte, escrita em Dessau, data de 1924 (vd. Derouet, 1984).

⁸⁶ “As ideias que aqui desenvolvo são o resultado de observações e de experiências interiores, acumuladas pouco a pouco ao longo dos cinco ou seis últimos anos. Eu tinha intenção de escrever uma obra mais

Certo é que o próprio Kandinsky, em Abril de 1912 viria já a prefaciar a segunda edição de *Über das Geistige in der Kunst*, afirmando que, muito embora o seu pequeno livro permanecesse praticamente intacto, o seu “horizonte, em muitos pontos de vista”, se tinha expandido em apenas meio ano (*ibid.*: 21-22). À segunda edição acrescenta o artigo “Über die Formfrage”/ “Sobre a Questão da Forma”⁸⁷, igualmente publicado no almanaque *Der Blaue Reiter* (Kandinsky/Marc, 1912: 74-100). Segundo o autor, este artigo deve ser considerado “um fragmento característico da evolução ulterior das suas ideias” (Kandinsky, 1911/1952: 22).

“Über die Formfrage” reincide na apologia do “Princípio da Necessidade Interior”, de que trataremos no ponto que a este se segue, sendo que Kandinsky prossegue a sua abordagem a este princípio seminal com especial atenção ao valor atribuído ao preto e ao branco. Efectivamente, seja nos seus poemas, nas suas peças de teatro, nas suas memórias ou nas suas obras teóricas – para falarmos só da produção escrita deste autor, o preto surge sempre com uma ressonância trágica, como se fosse o silêncio sem esperança. O branco, pelo contrário, surge como o silêncio que pré-existe a qualquer começo, pleno de esperança. A noção de “Ressonância”, tão recorrente na poética de Kandinsky, é tratada neste artigo como paradigma da “Espiritualidade” que introduz nas suas reflexões teóricas e que, segundo ele, está na origem de qualquer ímpeto criativo.

Em 1926, surge a sua segunda grande obra teórica – *Punkt und Linie zu Fläche/ Ponto, Linha, Plano*, publicada na série dos *Bauhausbücher*, dirigida por Walter Gropius e Lászlo Moholy-Nagy (Kandinsky, 1970b). Segundo Kandinsky este livro é uma continuação orgânica de *Über das Geistige in der Kunst*, na busca da constituição de uma verdadeira ciência na arte. *Punkt und Linie zu Fläche* é, sobretudo, um esforço para definir um método aplicado ao resultado de uma longa série de pesquisas no sentido de estabelecer os fundamentos desta nova ciência da arte.

completa. Mas é um tema que exigiria inúmeras experiências no domínio da sensibilidade. Fui absorvido por outros trabalhos cuja importância não é menor e, por enquanto, renunciei a esse projecto. Talvez nunca o concretize. Um outro, sem dúvida, o realizará mais completamente e melhor do que eu. Porque há nestas ideias uma força que as imporá inelutavelmente. Limitar-me-ei então a esboçar as grandes linhas da questão, a mostrar somente a importância do problema, e ficaria feliz se o eco das minhas palavras se não perdesse no vazio” (tradução nossa), (Kandinsky, 1954: 15).

⁸⁷ Este artigo encontra-se em *Gramática da Criação*, com tradução de José Eduardo Rodil e revisão de Ruy Oliveira, publicada em Lisboa pelas Edições 70. Trata-se de uma antologia de artigos de Kandinsky, intitulada *Grammaire de la Création* e que constitui a 2ª parte do 2º volume dos *Écrits Complets*, a partir de *Kandinsky – Die Gesammelten Schriften* (Bern) / *Wassily Kandinsky – Complete Writings on Art* (2 Vols., Boston/London). A versão em francês é organizada por Philippe Sers e publicada em 1970, pelas Éditions Denoel, em Paris.

Se *Über das Geistige in der Kunst* incide muito mais nos elementos-cor, perspectivados, como veremos, à luz do “Princípio da Necessidade Interior”, *Punkt und Linie zu Fläche* aprofunda a análise de dois elementos fundamentais da forma: o ponto – elemento a partir do qual derivam todas as outras formas – e a linha, à luz da noção de “Ressonância Interior”, exposta no artigo “Über die Formfrage”, aditado em 1912 a *Über das Geistige in der Kunst*. Vejamos, sucintamente qual o desenvolvimento das reflexões que Kandinsky iniciou em 1911, para melhor nos centrarmos, nas secções que se seguem, no arquétipo do “Princípio da Necessidade Interior”, que esteve na génese do movimento expressionista e que coincide em grande medida com o “Método dos Detalhes Luminosos” de que fala Ezra Pound na altura em que o Vorticismo eclodia na Inglaterra *ante-bellum*. O exterior do mundo pedia reflexão e a arte interiorização antes de ser expressa.

O princípio orientador do método que Kandinsky procura enunciar em 1926 assenta na necessidade de se examinarem os elementos não a partir do exterior mas procurando o contacto directo com a sua “pulsção interior”. Sendo que os elementos possuem uma “Ressonância Interior”, as tendências secundárias inerentes à materialização da obra fazem variar a ressonância fundamental mas não a modificam na essência.

O ponto pode, assim, dar origem a efeitos artísticos que aumentam de intensidade quando combinados com outros elementos, por exemplo, a construção excêntrica, a repetição, os ritmos. Para além disso, constata Kandinsky, que se estudarmos as manifestações materiais do ponto na natureza e nas artes, como a dança, a música e as artes gráficas (que curiosamente inclui no rol dos meios de expressão artística), concluímos que as características do ponto são as mesmas, não obstante as modificações secundárias nas ressonâncias, operadas pelos meios de materialização.

A linha é analisada da mesma maneira, apesar de ter como característica fundamental a intervenção de uma ou de várias forças exteriores que geram uma tensão (força virtual) e uma direcção (força em acto), o que redundará na passagem do estado estático ao dinâmico e no desenvolvimento de ressonâncias diferentes em relação ao plano. O alvo da pesquisa teórica em *Punkt und Linie zu Fläche* é, di-lo Kandinsky:

1. encontrar a vida
2. tornar perceptível a sua pulsção, e

3. verificar a ordem de tudo o que vive.

Deste modo, recolhemos factos vivos nas suas relações e enquanto fenómenos isolados. Cabe à filosofia tirar as conclusões do que é um trabalho de síntese que conduz às revelações interiores – até onde cada época o permitir (Kandinsky, 1970b: 141).

Kandinsky e o seu compatriota Kazimir Malevitch eram fervorosos revolucionários, mas, enquanto Kandinsky tinha uma perspectiva espiritual da arte, o marxismo-leninismo observava o comportamento humano em termos de materialismo dialéctico e a *avant-garde* russa penetrou na civilização ocidental fazendo a apologia da abordagem cerebral da realidade, atacando a sua própria natureza. Malevitch, o fundador do Suprematismo, procurou sempre compor quadros destituídos de qualquer sensualidade. O "Quadro Negro sobre Fundo Branco" constituiu uma ruptura radical com a arte da época. Pintado entre 1913 e 1915, compõe-se apenas de dois quadrados, um dentro do outro, com os lados paralelos aos da tela. A problemática dessa composição seria novamente abordada no "Quadro Branco sobre Fundo Branco" (1918), hoje no Museu de Arte Moderna de Nova York.

A arte abstracta, tal como Kandinsky a explica não é, ao contrário do que comumente se pensava, uma simples disposição harmoniosa de linhas, formas e cores na tela, mas uma tentativa de atingir um estado divinal. A arte abstracta tomou, segundo Kandinsky, duas direcções. Uma tem origem numa análise materialista, seguida pelo Suprematismo russo, que Malevitch preconizou. Outra, a que Kandinsky subscreve, baseia-se na análise e na síntese: afastando-se do materialismo, voltando-se para o futuro, quer atingir a unidade do interior e do exterior, através do uso de elementos puros, da desmaterialização e da concentração na “Necessidade Interior”. A partir destas premissas, todas as composições são possíveis e o relacionamento com a realidade muda incontornavelmente:

As grandes agitações, como os grandes «movimentos», devem exprimir simultaneamente a maior calma de carácter «sublime». [...] A evidência da grande forma condiciona a calma na agitação (Kandinsky, 1975: 244).⁸⁸

⁸⁸ As citações deste livro serão feitas em português, por só dispomos da versão publicada em Lisboa pelas Edições 70 em 1975, intitulada *Curso da Bauhaus* (1975), traduzida por Isabel St. Aubyn a partir do

Esta afirmação – que nos remete para a postura vorticista face à vida e à arte – encontra-se no corolário da obra teórica de Kandinsky, que é o texto legado das suas aulas na Bauhaus de 1922 a 1933 (Kandinsky, 1975), em que retoma os elementos fundamentais da pintura, cor e forma, bem como a teoria e a síntese das artes, respectivas aplicações e controlo experimental. É nesta altura que aprofundará a avaliação interior das identidades entre diferentes domínios artísticos e a sua raiz universal. É agora que surge o conceito de “Sonoridade Total”, bem como um outro princípio capital de Kandinsky, o da “Grande Síntese”, mediante a convicção de que tudo actua em binómios indissociáveis: excêntrico e concêntrico, material e espiritual, analítico e sintético.

Tal convicção opera, por sua vez, estímulos artísticos decisivos e uma nova orientação estilística, que teremos ocasião de analisar – em intersecção com a poética textual de Ezra Pound – principalmente em alguns contos e poemas que Else Lasker-Schüler publicou em *Der Sturm*. A escrita programática de Wyndham Lewis na *Blast* será igualmente revisitada segundo a linha teórica poundeana, mas também á luz desta orientação estilística que Kandinsky propõem.

original em francês *Cours du Bauhaus*, prefaciada por Phillippe Sers, publicada pelas Editions Denöel Gonthier, em Paris, 1975.

3.1 – O Princípio da “Necessidade Interior”



Wassily Kandinsky, xilogravura, in *Über das Geistige in der Kunst*, 1911

Kandinsky atribui três requisitos ao princípio da “Necessidade Interior”, a saber:

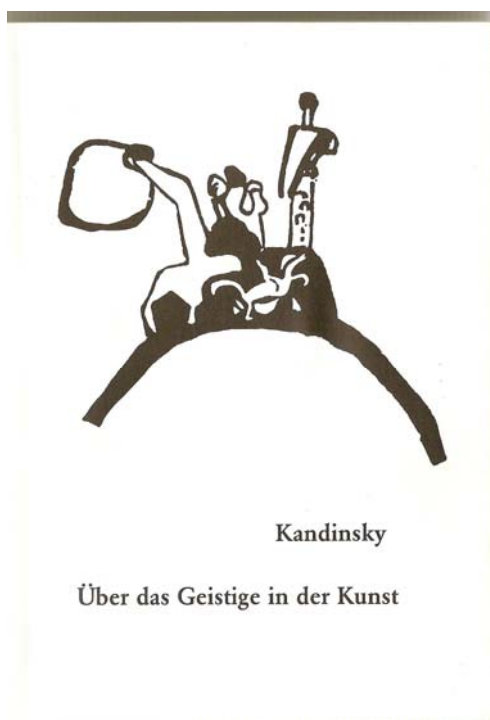
Die innere Notwendigkeit entsteht aus drei mystischen Gründen. Sie wird von drei mystischen Notwendigkeiten gebildet:

1. hat jeder Künstler, als Schöpfer, das ihm Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element der Persönlichkeit),
2. hat jeder Künstler, als Kind seiner Epoche, das diese Epoche Eigene zum Ausdruck zu bringen (Element des Stiles im inneren Werte, zusammengesetzt aus der Sprache de Epoche und der Sprache der Nation, solange die Nation als solche existieren wird),
3. hat jeder Künstler, als Diener der Kunst im allgemeinen Eigene zu bringen (Element des Rein- und Ewig-Künstlerischen, welches durch alle Menschen, Völker und Zeiten geht; im Kunstwerke jedes Künstlers, jeder Nation, und jeder Epoche zu sehen ist und als Hauptelement der Kunst keinen Raum und keine Zeit kennt). (Kandinsky, 1911: 84)⁸⁹

⁸⁹ Daqui em diante, poremos, em nota, as citações de *Über das Geistige in der Kunst, ins besondere in der Malerei*, na versão de Maria Helena de Freitas, publicada em Portugal, em 1954, intitulada *Do Espiritual na Arte*:

“Esta Necessidade Interior é constituída por três necessidades místicas: (1) Cada artista, enquanto ser criador, deve exprimir o que lhe é próprio (Elemento da personalidade). (2) Cada artista, como filho da sua

Formulado durante a fase embrionária do imaginário da modernidade, “O Princípio da Necessidade Interior” surge no livro *Über das Geistige in der Kunst (Do Espiritual na Arte)*, que é publicado em Munique, em 1911, na inauguração de *Der Blaue Reiter*. É um ensaio programático sobre Teoria da Arte, que Wassily Kandinsky escreve com base em notas que veio a trabalhar durante cerca de dez anos e que trazia de Moscovo. Até 1912 foram feitas três edições.



Capa da edição fac-similada de 2004

Über das Geistige in der Kunst – insbesondere in der Malerei é um livro que surge pouco tempo antes do seu primeiro quadro abstracto, que integra a série *Ersten Abstrakten Aquarells* (1910-1913), em que já se verifica a aplicação das premissas teóricas deste ensaio, que dá conta de um momento crucial na pesquisa estética em torno de um novo sistema de representação, que se viria a reger pelo “Princípio da Necessidade Interior”.

O princípio da “Necessidade Interior” é tratado por Kandinsky como embrionário do futuro, pois a arte que não potencia o futuro é uma arte maniatada. O pensamento de

época, deve exprimir o que é próprio a essa época (Elemento de estilo como valor interno, constituído pela linguagem da nação, enquanto ela existir como tal). (3) Cada artista, como servidor da arte, deve exprimir aquilo que, em geral, é próprio da arte (Elemento artístico puro e eterno que se encontra em todos os seres humanos, em todos os povos de todos os tempos, que aparece na obra de todos os artistas, de todas as nações e de todas as épocas, e que não obedece, enquanto elemento essencial da arte, a qualquer lei temporal ou espacial).” (Kandinsky, 1954: 73)

Kandinsky na fase messiânica do Expressionismo está imbuído da convicção modernista da fusão do indivíduo condutor da humanidade num mundo que viria a ser arquitectado em torno da imagística do Super-Homem nietzscheano.

É esta imagística que também inspira Marinetti no seu Futurismo Total. Kandinsky, porém, apresenta uma perspectiva outra face à do escritor-teórico italiano, pois a sua linguagem programática e poética aponta para um presente-devir estético-formal que não prescinde da expressão efémera das emoções, à boa maneira dos pressupostos de *Die Brücke*, mas sem perder de vista a tradição mítica e filosófica germânica, a par de um forte pendor teosófico, insuflado pelo orientalismo. Esta transversalidade cultural e épocal surge igualmente no pensamento crítico de Ezra Pound na sua fase imagista, que dará lugar a um dos momentos mais frutíferos no desenvolvimento da obra teórica deste autor, ou seja a fase vorticista, de que nos ocuparemos neste trabalho.

Über das Geistige in der Kunst integra os pressupostos da Teosofia oriental baseada nos escritos ocultistas de Helena Blavatsky⁹⁰. Tais escritos assentam na concepção de uma Tradição Universal ou Primordial – mãe ou matriz de todas as outras, e de uma *Filosofia Perene*⁹¹. De acordo com esta concepção, todos os deuses têm um tronco comum e provêm de uma raiz comum, sendo, assim, todos iguais quanto à sua dignidade espiritual. A simbólica de Kandinsky revê-se facilmente nos princípios fundamentais da Teosofia de Blavatsky, que são:

- 1) um Princípio omnipresente, eterno infinito e imutável, sobre o qual é impossível especular visto que ele transcende os conceitos humanos;

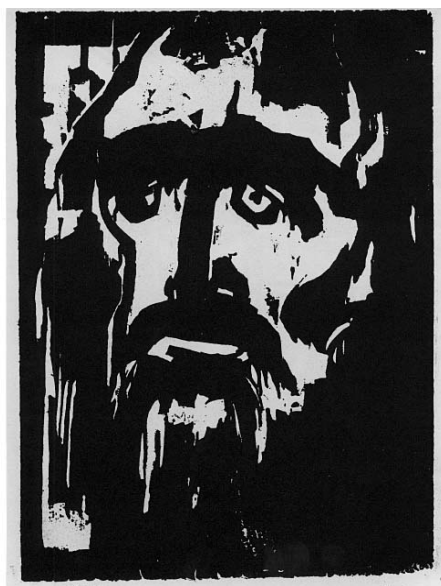
⁹⁰A Teosofia de Helena Pretovna Blavatsky (1831-1891) – H.P.B, como lhe chamavam os seus discípulos – de índole orientalizada, desempenha um papel de grande importância no esoterismo a que muitos intelectuais e artistas, nomeadamente do Modernismo, aderiram. Também na esfera social se fez sentir o vigor que as ideias de Blavatsky insuflaram. Mahatma Gandhi absorveu algumas dessas posturas ideológicas. Saliente-se também o empenho político de Annie Besant, discípula de Blavatsky, que acabou por ser presidente da *Sociedade Teosófica* (S.T) no âmbito das lutas trabalhistas, da emancipação da mulher e da condenação do trabalho infantil. A. Quadros chega a afirmar que “A Teosofia é um sistema criador de mulheres.” (in António Quadros, *Obra de Fernando Pessoa*, Vol. III, p. 404).

Em 1875 *Madame* Blavatsky funda em Nova Iorque, juntamente com Henry S. Olcott e William Q. Judge, a *Sociedade Teosófica*, mais tarde, em 1883 sedeada em Adyar (Madras), na Índia, com três objectivos fundamentais: 1) Formar o núcleo da Fraternidade Universal da Humanidade, sem distinção de raça, credo, sexo ou cor; 2) encorajar o estudo comparado das religiões, das filosofias e das ciências; 3) estudar as leis inexplicadas da Natureza e os poderes latentes do Homem. Esta declaração de princípios data de 1886 e está publicada, por exemplo, nas publicações da Sociedade Teosófica de França (Paris: Éditions Adyar), cf. indica J.M. Anes, em Introdução à versão portuguesa – da autoria de Fernando Pessoa - de *A Voz do Silêncio* (in Blavatsky, 1889: 13).

⁹¹ “Perennialism” é o termo em inglês para filosofia religiosa que estuda a Tradição Primordial. O “Perennialismo” está também presente nas modernas correntes do “New Age”, que, através das suas escolas esotéricas, recuperaram, adaptaram e divulgaram os temas de Blavatsky. (cf. Hanegraaff, 1996).

- 2) a eternidade do Universo, onde se manifestam e desaparecem, em marés sucessivas, vários universos;
- 3) a identidade fundamental de todas as almas com a Alma Universal [...]
(Blavatsky, 1889: 13).

De acordo com os pressupostos teóricos expostos em *Über das Geistige in der Kunst*, a interioridade repercute-se na produção artística, mas pela via de uma exteriorização gestada no íntimo. Esta determinação de utopia a concretizar – que prometia construir um mundo novo – é, aliás, um vector estruturador transversal aos primeiros modernismos, de que os planos do vórtice inglês e do vértice alemão são exemplificativos.



Emil Nolde, *Prophet*, 1912

Kandinsky sugere que são poucos os artistas que conseguem ser “profetas” no sentido expressionista do termo, ou seja, que anunciem uma nova ordem metafísica, estética e social, vendo para além dos limites da sua circunstância espaço-temporal.

Kandinsky não poupa reparos à maioria dos artistas, cujo “Credo” é apenas a “arte pela arte”, negligenciando as “significações interiores”:

Auf diesem Weg «Wie» geht die Kunst weiter. Sie spezialisiert sich, wird nur den Künstlern selbst verständlich, die über Indifferenz des Zuschauers zu ihren Werken zu klagen anfangen. Da der Künstler durchschnittlich zu

solchen Zeiten nicht viel sagen braucht und schon durch ein geringes «Anders» bemerkt wird und von gewissen Häufchen Mäzenen und Kunstkennern dadurch hervorgehoben wird (was weiter eventuell große materielle Güter mitbringt!), so stürzt sich eine große Menge äußerlich begabter, gewandter Menschen auf die Kunst, die scheinbar so einfach zu erobern ist. In jedem «Kunstzentrum» leben Tausende und aber Tausende solcher Künstler, vom denen die Mehrzahl nur nach neuer Manier sucht und ohne Begeisterung mit kaltem Herzen, schlafender Seele Millionen von Kunstwerken schafft.

Die «Konkurrenz» nimmt zu. Das wilde Jagen Erfolg macht die Suche immer äußerlicher. Kleine Gruppen, die sich zufällig aus diesem Künstler- und Bilderchaos durchgearbeitet haben, verschanzen sich in ihren eroberten Stätten. Das zurückgebliebene Publikum schaut verständnislos zu, verliert das Interesse für eine derartige Kunst und dreht ihr ruhig den Rücken (Kandinsky, 1911: 36-7).⁹²

Kandinsky considera, à boa maneira schopenhaueriana, que os artistas devem estar sintonizados com a Vontade da paixão universal e não devem perder de perspectiva a afinidade profunda que subjaz às artes em geral, ou seja, é comum a todas o facto de não terem limites, a não ser pela via do pensamento.

Nesta linha de orientação, não podemos deixar de referir o enorme impacto que teve em Kandinsky, o tratado *Abstraktion und Einfühlung* (1908) de Wilhelm Worringer, que analisámos na secção 1.2.3. O impacto deste livro foi também muito forte no movimento vorticista. Worringer fala da inter-relacção do fluxo dos fenómenos do mundo exterior com o indivíduo e da sua enorme necessidade de tranquilidade. A busca metafísica do homem moderno converte-se, assim na “necessidade psíquica” de, através da arte, se

⁹² “A arte procura uma resposta. Na sua especialização só é compreensível para os próprios artistas, que se começam a queixar da indiferença do público perante as obras. Nestas épocas, o artista, geralmente, não tem muito para dizer. Basta-lhe uma «diferença» insignificante, para se tornar reconhecido e apreciado por um grupo de mecenas e de amadores de arte (o que pode proporcionar-lhes grandes benefícios materiais!) Assim, vemos uma massa de homens dotados de um talento aparente atirarem-se sobre uma arte que afinal parece tão simples de conquistar. Em cada «núcleo de arte» vivem milhares destes artistas, na sua maior parte exclusivamente preocupados com a procura de uma maneira nova e que, com frieza, sem entusiasmo nem envolvimento, criam milhares de obras de arte. A «concorrência» aumenta. A conquista desenfreada do sucesso torna a procura cada vez mais superficial. Pequenos grupos, que ocasionalmente conseguiram sobressair deste caos de artistas e obras, acomodam-se às posições que entretanto conquistaram. E o público olha, sem nada entender. Uma tal arte não o pode interessar e tranquilamente vira-lhe as costas” (Kandinsky, 1954: 31).

retirar do mundo exterior e da sua arbitrariedade, através da aproximação às formas abstractas. Tendo a “Empatia” com o mundo exterior diminuído, é também menor a necessidade de projecção do indivíduo na realidade aparente.

A dimensão interior individual passa então a ser o foco de interesse do artista moderno. E, tal como é afirmado em *Über das Geistige in der Kunst*, a pintura tem a seu favor dois tipos de insígnias para atingir os seus objectivos, a cor e a forma:

Die Form allein, als Darstellung des Gegenstandes (realen oder nicht realen) oder als rein abstrakte Abgrenzung eines Raumes, einer Fläche, kann selbständig existieren.

Die Farbe nicht. Die Farbe lässt sich nicht grenzenlos ausdehnen. Man kann sich das grenzenlose Rot nur denken oder geistig sehen. Wenn man das Wort Rot hört, so hat dieses Rot in unserer Vorstellung keine Grenze (Kandinsky, 1911: 70).⁹³

A essência destas duas valências só é inteligível no método de composição de Kandinsky, se se tiver em linha de conta o “sentido interior” que impele o artista à criação e constitui o grande contraponto pictórico que lhe permitirá conduzir a composição livre de qualquer elemento acessório.

O objectivo do artista não é, por conseguinte, o domínio da forma, mas a maleabilidade da forma face ao seu “sentido interior”, que enuncia uma nova ordem individual e, logo, social. Esta perspectiva encontra grandes pontos de contacto com a noção de “Civilização Individual” de que fala E. Pound (como veremos na secção 4.1).

De acordo com Kandinsky, o artista, como um “missionário da beleza”, deve tratar a composição velando a intensidade da “Necessidade Interior”. E, como ele próprio diz, “Existem miríades de maneiras de velar”⁹⁴, o que nos ajuda a entender a sua perspectiva

⁹³ “A forma pode existir independentemente como representação do objecto (real ou não), ou como delimitação puramente abstracta de um espaço ou de uma superfície.

A Cor não se pode conceber numa extensão ilimitada. Só a imaginação permite representar um vermelho sem limites. A palavra “vermelho” não pode ter [...] limite, na representação que fazemos ao escutá-la” (Kandinsky, 1954: 64).

⁹⁴ Vd “Tela Vazia”, publicado no nº 5-6 da revista *Cahiers de l’Art*, em 1935, edição quase exclusivamente consagrada aos surrealistas, com quem Kandinsky se relacionava de forma bastante natural desde que chegou a Paris, em 1933. Este artigo encontra-se numa antologia de artigos que Kandinsky escreveu para diversas revistas de estética, durante muitos anos e em vários países. Trata-se de uma antologia apresentada por Philippe Sers, publicada em 1970 pelas Éditions Denoël, Paris, e que, portanto, tem um

de que a criação deve preceder a Teoria da Arte. Normalmente os artistas partem da teoria para a criação. Para Kandinsky à teoria falta o essencial para se criar – o desejo interior de expressão, que não pode ser determinado. O público acaba por cair numa tendência semelhante: a de sobrevalorizar o estilo, absorvendo muito mais o que está por fora da obra e, a partir daí, atribuindo-lhe um sentido, mas deixando escapar o “sentido interior”:

Der Zuschauer ist auch zu sehr gewöhnt, in solchen Fällen einen «Sinn», d.h. einen äußerlichen Zusammenhang der Teile des Bildes, zu suchen. Wieder hat dieselbe materialische Periode im ganzen Leben und also auch in der Kunst einen Zuschauer ausgebildet, welcher sich dem Bilde nicht einfach gegenüberstellen kann (besonders ein «Kunstkenner») und im Bilde alles mögliche sucht (Naturnachahmung, Natur durch das Temperament des Künstlers – also dieses Temperament, direkte Stimmung, «Malerei», Anatomie, Perspektive, äußerliche Stimmung usw. usw.), nur sucht er nicht, das innere Leben des Bildes selbst zu fühlen, das *Bild* auf sich direkt wirken zu lassen. Durch die äußeren Mittel geblendet, sucht sein geistiges Auge nicht, was durch diese Mittel lebt (Kandinsky, 1911: 124-5).⁹⁵

Em suma, quer o artista, quer o espectador devem, de acordo com a perspectiva de Kandinsky, dar menos importância à técnica e ao estilo, no sentido de não negligenciarem o principal, ou seja, o “sentido interior”, de que a obra de arte é canal. Daqui depreendemos que a dimensão da interioridade transpõe um novo código para a obra de arte e, assim, passa a ser a língua franca entre a produção e a recepção artísticas.

título original em Francês – *L’Avenir de la Peinture*. Trabalharemos aqui com a sua versão portuguesa, *O Futuro da Pintura*, que incluímos em bibliografia.

⁹⁵ “[...] aquele que olha um quadro está muito habituado a descobrir nele um «significado», ou seja, uma relação exterior entre as suas diferentes partes. Nesta era materialista, todas as manifestações da vida e, por consequência, também da arte, formaram um homem incapaz, sobretudo aquele que se intitula «conhecedor», de se colocar simplesmente em frente ao quadro; e que nele quer, por força, encontrar toda a espécie de coisas referenciadas (imitação da natureza, a natureza através do temperamento do artista, que seria um simples estado de alma, a «pintura», a anatomia, a perspectiva, um ambiente, etc.). Jamais ele procura a vida interior do quadro e a sua acção sobre a sensibilidade. Cego pelos meios exteriores, o seu olhar interior não se apercebe da vida que manifesta com a ajuda desses meios” (Kandinsky, 1954: 104).

3.2 – A Raiz das Artes

Kandinsky explora teoricamente a questão da correspondência entre as emoções e as cores⁹⁶. Para Kandinsky, o Vermelho é vivo e inquietador e seria uma trompeta, ao passo que o azul é tranquilo e profundo e seria um violoncelo.⁹⁷ Ao reflectir sobre as características das cores simples, Kandinsky conclui que estas são tão elementares e provisórias como os sentimentos que expressam (a alegria, a tristeza, etc.) e que as emoções que desencadeiam na alma são intraduzíveis por palavras:

Diese Gefühle sind auch nur materielle Zustände der Seele. Die Töne der Farben, ebenso wie die der Musik, sind viel feinerer Natur, erwecken viel feinere Vibrationen der Seele, die mit Worten nicht zu bezeichnen sind. Jener Ton kann sehr wahrscheinlich mit der Zeit einen Ausdruck auch im materiellen Wort finden, es wird aber immer noch ein übriges bleiben, was vom Worte nicht vollständig ausgeschöpft werden kann, was aber nicht eine luxuriöse Beigabe des Tones ist, sondern gerade das Wesentliche in demselben. Deswegen sind und bleiben Worte nur Winke, ziemlich äußerliche Kennzeichen der Farbe durch das Wort und auch durch andere Mittel zu ersetzen, liegt die Möglichkeit der monumentalen Kunst (Kandinsky, 1911: 108).⁹⁸

À semelhança do que consideram Pound e Lewis, quando se detêm na questão do “Pigmento Primário” de cada arte, como se explora no seguinte capítulo deste trabalho, Kandinsky explica que é justamente no facto de não se poder substituir a essência da cor

⁹⁶ Este é um tema tão estudado ao longo dos tempos, pelas mais variadas áreas do Saber, que nos circunscreveremos a lembrar os Simbolistas e a forma como Baudelaire e Rimbaud o abordaram. Veja-se os casos dos textos “Correspondances” e “Voyelles”, a título de exemplo. Adiante exploraremos um pouco mais o caso do interesse de Johann Wolfgang Goethe pela teorização sobre as cores, por nos remeter com nítida semelhança para o caso do interesse de Kandinsky por esta questão.

⁹⁷ Sobre este assunto é interessante consultar o website *Color Theory According to Wassily Kandinsky* (http://www.schoenberg.at/4exhibits/asc/kandinsky/Farbe_e.htm)

⁹⁸ “Os sentimentos [...] não são mais que estados materiais da alma. Mais subtis que a *nuances* da música são as cores. As vibrações que despertam na alma são mais ténues e delicadas, intraduzíveis em palavras. Sem dúvida que cada tinta acabará por encontrar a expressão adequada para se exprimir. Mas nunca encontrará o termo que a possa esgotar na sua totalidade. Haverá sempre algo que escapa. E este «algo» não será um acessório superficial, mas o elemento essencial. As palavras são apenas alusões às cores, signos visíveis e totalmente exteriores. Nesta impossibilidade de substituir a essência da cor pela palavra, ou por qualquer outro meio de expressão, radica a possibilidade de Arte Monumental” (Kandinsky, 1954: 90).

pela palavra, ou por qualquer outro meio de expressão, que radica a possibilidade da Arte Monumental. Cada ressonância interior pode ser obtida simultaneamente por artes diferentes, sendo que cada uma delas possui uma ressonância que lhe é própria e essencial. A articulação das várias formas de expressão artística potenciará, então, a força da ressonância geral interior, que ultrapassa os recursos de uma arte isolada.

Em “Über Bühnenkomposition” (Kandinsky/Marc, 1912: 103-113), o ensaio que Kandinsky escreve em *Der Blaue Reiter*, imediatamente antes da sua peça *Der Gelbe Klang*, é explorada esta questão da ressonância, ou vibração, inerente a cada forma de expressão artística, que é sempre tratada pela sua singularidade e, em simultâneo, pela cumplicidade que estabelece com as outras formas de expressão, pelo facto de terem em comum a mesma origem:

Jede Kunst hat eine eigene Sprache, d.h. die nur ihr eigenen Mittel.

So ist jede Kunst etwas in sich Geschlossenes. Jede Kunst ist ein eigenes Leben. Sie ist ein Reich für sich.

Deswegen sind die Mittel verschiedener Künste äußerlich vollkommen verschieden. Klang, Farbe, Wort!...

Im letzten innerlichen Grunde sind diese Mittel vollkommen gleich: das letzte Ziel löscht die äußeren Verschiedenheiten und entblößt die innere Identität.

Dieses *letzte* Ziel (Erkenntnis) wird in der menschlichen Seele erreicht durch feineren Vibrationen, die im letzten Ziel identische sind, haben aber an und für sich verschiedene innere Bewegungen und unterscheiden sich dadurch voreinander.

Ein bestimmter Komplex der Vibrationen – das Ziel eines Werkes.

Die durch das Summieren bestimmter Komplexe vor sich gehende Verfeinerung der Seele – das Ziel der Kunst. (Kandinsky / Marc, 1912: 103 e *passim*).⁹⁹

⁹⁹ “Cada arte tem a sua própria linguagem, isto é os seus próprios meios. Assim, cada arte é algo fechado em si mesmo. Cada arte tem uma vida própria. É um reino por si só. Por isso, os meios das diversas artes são totalmente distintos exteriormente. Som, cor, palavra!... *No íntimo mais recôndito e essencial*, esses meios são exactamente iguais: o objectivo último anula as diferenças exteriores e descobre a identidade interna. Este objectivo *último* (entendimento) chega à alma humana através de subtis vibrações desta. Porém, estas subtis vibrações, que são idênticas no objectivo final, encerram em si diferentes movimentos internos que as tornam distintas. O processo espiritual (vibração), indefinível mas peremptório, constitui o objectivo de cada arte singular. Uma dada combinação de vibrações – o objectivo de uma obra. O refinamento da alma, produzido pela soma das combinações – o objectivo da arte ” (tradução nossa).

A “vibração de espírito” os vorticistas chamam “essência”, quando dizem que o que querem transmitir na obra de arte não é o conceito mas sim a essência. A essência que o autor apanha da realidade e veicula ao receptor, sendo que o meio de expressão escolhido tem que ser o justo. A alternância entre a obra pictórica e literária a que Wyndham Lewis recorre para melhor se expressar, consoante a sua “Necessidade Interior” é bem paradigmática da semelhança de posturas adoptadas pelos expressionistas da fase de *Der Blaue Reiter* e pelos vorticistas tal como se apresentam na revista *Blast* (Lewis, ed., 1914/1915).

No seu livro *The Dance of the Intellect – Studies in the Poetry of the Pound Tradition*, Marjorie Perloff tem, curiosamente, um capítulo intitulado “«The shape of the lines»: Oppen and the metric of difference”. Este texto abre com uma epígrafe de Ezra Pound, em que o mote “coagulação” dos meios de expressão é introduzido, no sentido de advertir para a necessidade de não se poder confundir justaposição das artes com articulação entre si. Perloff cita George Oppen, que se centra na órbita da poesia e daquilo que esta exprime:

I have always wondered whether that expression didn't apply to the construction of meaning in a poem – not necessarily that there are out there no ideas but in things, but rather that would be in the poem no ideas but those which could be expressed through the description of things (Perloff, 1985: 120).

A soma de todas as artes constituirá, na perspectiva de Kandinsky e na linha do conceito wagneriano de *Gesamtkunstwerk*, a Arte Monumental, que resultará ainda mais poderosa se tivermos em linha de conta o potencial individual de quem se exprimir em cada uma das artes, bem como se pensarmos na singularidade que pode advir de cada combinação de meios.

Kandinsky admite que a música se locomove na arena do tempo e a pintura na do espaço, muito embora empreenda esforços reflexivos no sentido de tornar mais difusa esta dicotomia. Em *Punkt, Linie zu Fläche* (1926), livro que escreve como “desenvolvimento orgânico” de *Über das Geistige in der Kunst*, debruça-se justamente sobre esta questão. No prefácio à segunda edição deste livro (1928), diz que a partir de

1914 nota que o ritmo da nossa época se lhe afigura cada vez mais rápido, pois as tensões internas aceleram esse ritmo em todos os domínios com que convivemos.

O presente é apenas um trampolim para o “futuro” e só nesta perspectiva pode ser encarado com serenidade (Kandinsky, 1970b: 42-5). Nesta linha de pensamento, o aspecto temporal das formas torna-se crucial para que nos movamos no espaço: “A linha geométrica é um ser invisível. É o rasto do ponto em movimento, portanto, é o seu produto. Nasceu do movimento, e isto pelo aniquilamento da imobilidade suprema do ponto” (Kandinsky, 1970b: 61). A dimensão do estático dá, então lugar à dimensão do dinâmico.

Sendo o ponto geométrico um ser invisível, logo, segundo Kandinsky, deve ser definido como imaterial e, deste ponto de vista, o ponto é comparável ao Zero, já que o seu interior está murado face ao exterior, “o ponto faz parte do domínio dos hábitos ancorados em nós com a sua ressonância que é muda” (Kandinsky, 1970b: 35). A ressonância do silêncio acaba, contudo, por ser tão forte que faz desenvolver em nós uma sensibilidade viva que compete com a letargia. Os choques *exteriores* acabam por accionar os impulsos vindos do *interior*. “O ponto é, interiormente, a forma mais concisa” (*Ibid*: 41), é um pequeno mundo à parte capaz de nos catapultar para outra dimensão. Esta é uma reflexão que nos remete inevitavelmente para o “ponto quieto” do vórtice que os vorticistas diziam estar no interior do tornado, onde o artista deverá manter-se¹⁰⁰.

A localização do ponto toma grande importância, quando comparada ao som, já que este, ao mover-se do centro de uma superfície se torna um som duplo. Kandinsky chegou mesmo a traduzir alguns trechos musicais para pontos e linhas, alguns dos quais se podem ver em anexo de *Punkt, Linie zu Fläche* (Kandinsky, 1970b: 143 e *passim*). Kandinsky considera que a vibração e a pulsação dentro das imagens acompanham os sons das linhas curvas. A repetição é um potentíssimo meio de reforço da vibração interior, é uma fonte fundamental de ritmo, que, por sua vez, contribui para que se processe a harmonia, inerente a todas as formas de arte.

¹⁰⁰ “The Vorticist is at his maximum point of energy when stillest” (Lewis, *Blast I*, 1914: 148).

Se aparentemente os fenómenos nos surgem caóticos, uma “Necessidade Interior” reuni-los-á numa raiz comum. No seu artigo “Arte Concreta”¹⁰¹, Kandinsky reitera a convicção de que todas as artes têm a mesma raiz e que só os meios de expressão diferem. O ensaio acrescenta considerações importantes para a avaliação do conceito “Estéticas Correlacionadas”, de que os vortistas também se ocupam. Kandinsky elabora sobre os meios de expressão artística, sem perder de vista a noção de “Composição”, como ponto comum a todas as formas de expressão artística:

Todas as artes provêm da mesma raiz. Consequentemente, todas as artes são idênticas. Mas o misterioso e mais notável é que os ‘frutos’ provenientes do mesmo tronco são diferentes. A diferença manifesta-se através dos meios de cada arte singular – através dos meios de expressão. É muito simples num primeiro momento. A música exprime-se através do som, a pintura através da cor, etc. [...] Mas a diferença não acaba aqui. A música, por exemplo, organiza os seus meios (os sons) no tempo, a pintura organiza os seus (as cores) no plano. O tempo e o plano devem ser “medidos” de um modo exacto e o som e a cor devem ser “limitados” também de um modo exacto – estes “limites” são a base do equilíbrio e, portanto da composição.

As leis enigmáticas, mas precisas da composição destroem as diferenças, uma vez que elas são as mesmas em todas as artes (Kandinsky, 1970: 71).

Em “Tela Vazia”¹⁰², Kandinsky fala da sua própria criação. Retoma a noção de “espaço ilusório”, dando conta da importância que, na criação, adquirem não só os meios conscientes e racionais que permitem materializar a forma, mas também, e sobretudo, dessa espécie de subconsciente que “conduz a mão” e a sua correspondência com a voz intuitiva da “Necessidade Interior”. O autor vai relatando os diversos passos do processo criativo da linguagem poética que, no seu caso, fornece um equivalente das formas abstractas que foram definidas em *Punkt, Linie zu Fläche*. À medida que essas possibilidades infinitas de composição surgem na tela/folha vazia, ouve-se, segundo Kandinsky um “eis-me!”:

¹⁰¹ Publicado em Março de 1938, na revista *XX. Siècle*, nº 1. Dada a dificuldade de aceder aos textos originais, as citações destes artigos são feitas a partir da versão em português, da autoria de José Eduardo Rodil, com revisão de Ruy Oliveira.

¹⁰² Publicado no nº 5-6 da revista *Cahiers de L'Art*, em 1935 (*op. cit.*)

Tela vazia. Na aparência: verdadeiramente vazia, mantendo o silêncio indiferente. Como que embotada. Na verdade: cheia de tensões com mil vozes sussurantes, plenas de expectativa. Um pouco atemorizada porque a podemos violar. Mas dócil. Um pouco atemorizada, porque dela desejamos algo, [...]. Ela pode ser suporte de tudo, mas não pode tudo suportar. Ela reforça o que está correcto, mas também o que está errado. E ela devora sem piedade a face da falsidade. Ela amplifica a voz da falsidade até a um grito agudo – impossível de suportar.

[...] Cada linha diz: “eis-me!”. Ela mantém-se, mostra a sua face eloquente [...].

Da “mentira” (abstracção) deve falar a verdade. Verdade cheia de saúde que se chama “EIS-ME” (Kandinsky, 1970: 63/67).

Kandinsky e Schönberg¹⁰³ tinham posturas coincidentes no que respeita à abstracção na pintura e à atonalidade na música, mas também tinham uma opinião convergente em relação à necessidade de saírem das disciplinas a que pareciam estar confinados (Roethel, 1971: 32). Ambos confiavam na intuição, como podemos constatar pelas palavras de Kandinsky:

Hier fühlt Schönberg genau, daß die größte Freiheit, welche die freie und unbedingte Atmungsluft der Kunst ist, nicht absolut sein kann. Jeder Epoche ist ein eigenes Maß dieser Freiheit gemessen. Und über die Grenzen *dieser* Freiheit vermag die genialste Kraft nicht zu springen. Aber *dieses* Maß muß jedenfalls erschöpft werden und wird jedes Mal erschöpft. Es mag die widerspenstige Karre sich sträuben wie sie will! Diese Freiheit zu erschöpfen sucht auch Schönberg, und auf dem Wege zum innerlich Notwendigen hat er schon Goldgruben der *neuen Schönheit* entdeckt. Schönbergsche Musik führt uns in ein neues Reich ein, wo die

¹⁰³ É muito interessante o facto de o compositor A. Schönberg também ter pintado e de Kandinsky ter tocado violoncelo desde tenra idade e mais tarde piano.

Musikalischen Erlebnisse keine akustischen sind, sondern *rein seelische* (Kandinsky, 1911: 53).¹⁰⁴

Kandinsky considera a música a forma mais completa de arte. As teorias sobre a cor e a forma, que o conduziram à produção de imagens abstractas, são demonstrativas da sua intenção de ir para além do representacional, através do exercício da Vontade, tal como advogava Schopenhauer:

Mit wenigen Ausnahmen ist die Musik schon einige Jahrhunderte die Kunst, die ihre Mittel nicht zum Darstellen der Erscheinungen der Natur brauchte, sondern als Ausdrucksmittel des seelischen Lebens des Künstlers und zum Schaffen eines eigenartigen Lebens der musikalischen Töne. Ein Künstler, welcher in der wenn auch künstlerischen die Naturerscheinungen kein Ziel für sich sieht und ein Schöpfer ist, welcher seiner *innere Welt* zum Ausdruck bringen will und muß, sieht mit Neid, wie solche Ziele in der heute unmateriellsten Kunst – der Musik – natürlich und leicht zu erreichen sind (Kandinsky, 1911: 58-9)¹⁰⁵.

Compreende-se, assim que haja autores que usem mais do que um meio de expressão artística, ainda que, na maior parte dos casos, se protagonizem num desses meios. Isto sucede, porque em tais casos, se acciona uma vontade de descobrir e aplicar processos idênticos, como a procura de ritmo, a construção abstracta, a matemática, o dinamismo emancipado da natureza, activado por uma “Necessidade Interior”. Segundo Kandinsky, surge uma “vibração espiritual”, um “impulso interior” que pede uma “mudança de instrumento”¹⁰⁶, sendo certo que a força que motiva a criação artística permanece inalterada (Kandinsky, 1981: 1).

¹⁰⁴ “Schönberg presente claramente que a liberdade total, sem a qual a arte se asfixia, jamais é absoluta. Cada época recebe a sua parte, e o génio mais poderoso não pode ir para além deste limite. Mas esta medida tem de ser esgotada, de cada vez, e por inteiro, e assim o será sempre. Também Schönberg se esforça por esgotar esta liberdade, e neste caminho de «beleza interior», já descobriu verdadeiras minas da «Nova Beleza». A sua música faz-nos penetrar num reino novo, onde as emoções musicais não são apenas auditivas, mas também e sobretudo interiores.” (Kandinsky, 1954: 44)

¹⁰⁵ “Desde há séculos que a música é por excelência a arte que exprime a vida espiritual do artista. Com raras excepções, este utiliza os seus meios, não para representar fenómenos da natureza, mas para dar uma vida própria aos sons musicais. Para o artista criador que quer e que deve exprimir o seu universo interior, a imitação das coisas da natureza, ainda que bem sucedida, não pode ser um fim em si mesma. E ele inveja a facilidade com que a mais imaterial das artes, a música o consegue.” (Kandinsky, 1954: 49)

¹⁰⁶ Em epígrafe à Introdução à versão bilingue Alemão/Inglês de *Klänge*, a tradutora, Elizabeth R. Napier, cita o autor em Inglês a este propósito da mudança de meio:

Em 1938, Kandinsky refere-se à publicação do seu livro de poemas, ilustrado com xilografias, *Klänge*, que atrás referimos, como um pequeno exemplo de obra sintética, uma vez que este livro lhe serviu de “instrumento” para se exprimir pela palavra, sendo que a força que motiva a sua produção artística permanece intacta. Este livro é apenas produto de um “fio condutor interior”. E é justamente esse “fio condutor interior” que, por vezes, reclama uma mudança de “instrumento”, na complexa redefinição e mudança de energias. Esta mudança de meio, nas múltiplas possibilidades interpretativas, não altera a essência do acto criativo (Kandinsky, 1981: 1-7).

3.3 – Forma e Abstracção



Wassily Kandinsky, *Impression No. 5*, 1911

Para Kandinsky, tal como explica em *Über das Geistige in der Kunst*, a forma tem duas funções: a exterior e a interior. A “função exterior” consiste em delimitar as superfícies a duas opções, sendo que essa delimitação cria um objecto material ou uma forma abstracta. A “função interior” tem como objectivo a expressão do “sentido interior”. A forma do sentido exterior é apenas uma “linha separadora” que divide as superfícies de

“In the past, the painter was looked at askance when he wrote – even if it were letters. He was practically expected to eat with a brush rather than a fork” (Kandinsky, 1981: 1)

cor, mas está intimamente ligada ao “sentido interior”. Mesmo as formas abstractas ou geométricas têm um “poder de sugestão interior”.

Entre as duas opções – objecto material ou forma abstracta – há, no entanto, opções intermédias, estabelecidas pela função exterior, que podem conter algo de material e de abstracto simultaneamente:

Mit ausschließlich rein abstrakten Formen kann der Künstler heute nicht auskommen. Diese Formen sind ihm zu unpräzis. Sich auf ausschließlich Unpräzises beschränken, heißt sich der Möglichkeiten berauben, das rein Menschliche ausschließen und dadurch seine Ausdrucksmittel arm machen (Kandinsky, 1911: 75).¹⁰⁷

Efectivamente, a pura forma abstracta revela-se uma impossibilidade. Contudo, também é verdade que não existem formas exclusivamente materiais, já que o artista depende dos seus olhos, da sua mão, da sua alma. Devemos ver a forma tendo em conta a história interna da sua própria transformação. Há, inclusive, formas que se geram umas às outras. É preciso ver as conexões, encontrar anéis intermediários. A forma era encarada por Goethe como *Bewegliche Werdende* (transformação em movimento). O mesmo acontece com as palavras: uma palavra desencadeia outras. A permanência só se pode encarar no interior do devir (Molder, 1995: 188-9). A ponderação entre material e abstracto é, efectivamente, incontornável. Também Goethe reflecte constantemente sobre estas questões e chamou à *palavra* “ressonância e fumo”, expressão que viria a dar nome a de um dos mais célebres espaços de performance expressionista, o *Kabarett Schall und Rauch*:

Faust: Name ist Schall und Rauch (*apud*: 194).

A finalidade interna, que encerra o sentido supra sensível para Goethe, assenta no pressuposto de que “o grande objecto de todo o seu agir, pensar e criar é a génese, a vida inconcebível, formulada noutros momentos como ideia” (Molder, 1995: 218).

¹⁰⁷ “São raros os artistas que hoje em dia se contentam com as formas puramente abstractas. Elas são demasiado vagas para o artista que se recusa ao impreciso. Ele teme a renúncia de outras possibilidades, a execução do puramente humano e o empobrecimento dos seus meios de expressão.” (Kandinsky, 1954: 67)

Kandinsky compara a pintura abstracta a um jogo de crianças. Nesse jogo repete-se uma palavra até esta ficar desprovida do seu sentido original. Se transpusermos esta ideia para o desenho, verificamos um processo idêntico: a mensagem abstracta do objecto desenhado tende a ser esquecida e o seu sentido original esbate-se, porque lhe subjaz uma determinada emoção que não tem relação com qualquer objecto e essa emoção é mais complexa do que o objecto que a desencadeou. A colisão dessa emoção com a tela é o processo que Kandinsky defende para representar o mundo objectivo, o que redundará numa nova arte baseada no “Princípio da Necessidade Interior”.

Curiosamente, o pintor e escritor futurista português José de Almada Negreiros, em *A Invenção do Dia Claro*¹⁰⁸, na Parte III, a que dá o nome de “O Regresso ou o Homem Sentado – A Flor”, ilustra o procedimento representacional de que fala Kandinsky, com a originalidade primitiva e universal que só as crianças conseguem ter:

Pede-se a uma criança. Desenhe uma flor! Dá-se-lhe papel e lápis. A criança vai sentar-se no outro canto da sala onde não há mais ninguém.

Passado algum tempo o papel está cheio de linhas. Umas numa direcção, outras noutras; umas mais carregadas, outras mais leves; umas mais fáceis, outras mais custosas. A criança quis tanta força em certas linhas que o papel quase não resistiu.

Outras eram tão delicadas que apenas o peso do lápis já era demais.

Depois a criança vem mostrar essas linhas às pessoas: Uma flor!

As pessoas não acham parecidas estas linhas com as de uma flor!

Contudo, a palavra flor andou por dentro da criança, da cabeça para o coração e do coração para a cabeça, à procura das linhas com que se faz uma flor, e a criança pôs no papel algumas dessas linhas, ou todas. Talvez as tivesse posto fora dos seus lugares, mas, são aquelas as linhas com que Deus faz uma flor! (Negreiros, 1997: 188).

¹⁰⁸ Usamos aqui *Almada Negreiros – Obra Completa*, organizado por Alexei Bueno, com uma Introdução de José Augusto França. *A Invenção do Dia Claro* tem um extenso subtítulo: “Escrita de uma só Maneira para todas as Espécies de Orgulho, segundo as Démarches para a Invenção e Acompanhada das Confidências mais Intimas e Gerais: Ensaio para a Iniciação de Portugueses na Revelação da Pintura” (Negreiros, 1997: 171)

Tal como Negreiros, Kandinsky sugere uma espécie de “eterno retorno” à inocência, o que na idade adulta só é possível pela via do exercício da interioridade. Se se expressar através de impulsos interiores, o artista liberta-se do mundo material, tal como acontece na música. Contudo, como pensavam os vorticistas, a desconstrução do mundo físico não significa o seu abandono. A ideia é responder ao inconsciente primitivo. Para tal, considera Kandinsky que a composição artística pura tem dois elementos: 1) A composição do todo do quadro; 2) a criação de várias formas que, ao estabelecerem diferentes relações umas com as outras, decidem a composição do todo (cf. Kandinsky, 1911: 76). As impressões que o observador recebe, que muitas vezes parecem caóticas, assentam em três elementos: a impressão da cor do objecto, da sua forma e da combinação entre a cor e a forma (*Ibid*: 79).

Magdalena Dabrowski explica como Kandinsky lida com a ligação dos sentimentos com as emoções, afirmando que a pedra de toque da criação de uma composição de Kandinsky é a “expressão dos sentimentos”, ou seja, a resposta emocional do artista a acontecimentos de natureza interior:

That feeling is a result of a combination of experiences: on one hand, those perceptions that arise from the artist’s inner world, on the other, the impressions the artist receives from external appearances, events, or concepts. These impressions find emotional resonance as they enter the artist’s inner world, and through ‘reason, the conscious, the deliberate and the purposeful’ they solidify to find concrete expression in art through the external pictorial form. As a result, the work of art becomes ‘the inseparable, indispensable, unavoidable combination of the internal and external element, i.e., of content and form [...] Pure painting is the result of the combination of color tones and linear elements of form determined by the internal necessity of the artist when creating a work. It is the kind of painting that discards the superfluous, mimetic form, and in which the essentials are examined in every detail. In pure painting, the pictorial means, devoid of specific reference to objects of visible reality, become the prime vehicles of expression and create a universal content (Dabrowski, 1995:11).

O sentido fundamental de *Über das Geistige in der Kunst* é bem coincidente com o do movimento co-fundado por Kandinsky, *Der Blaue Reiter*: profetizar um Futuro em que fosse possível o despertar das infinitas emoções provocadas pela experiência do espírito no mundo material e nas coisas abstractas. O desejo de potenciar a harmonia existencial através de um uso equilibrado do trabalho cerebral a par da intuição criativa. Este desejo está também na origem do movimento vorticista, que, como disse Wyndham Lewis, pretendia dotar as pessoas de um novo olhar, um olhar filtrado pela imaginação, já que “we are given by the eye *too much*” (Lewis, 1934: 214).

Nesta perspectiva, quer no caso do Expressionismo, em grande parte semeado por Kandinsky, quer no caso do Vorticismo, a abstracção só faz sentido se estiver ao serviço da representação, seja ela mimetizadora do mundo exterior ou do mundo interior. Por outro lado, é precisamente no quadro de uma concepção das relações entre interior e exterior que é possível pensar em produzir novas formas de recepção e de reacção. A visão sinóptica, que confere continuidade e harmonia ao todo, intensifica o processo do conhecimento pela via da reflexão do todo no singular.

3.4 – Teoria das Cores e Vibração

Das Sehen ist nämlich auch eine K[unst].

(El Lissitzky,
in „K[unst] und Pangeometrie“, 1925)

Segundo Kandinsky, cada cor produz uma vibração espiritual – mais forte que a impressão física causada pela música. Esta vibração espiritual tem um efeito mais intenso nas “almas” mais sensíveis. Kandinsky aborda esta questão das vibrações da cor no âmago da alma no domínio da sinestesia, ou seja, a experiência que algumas pessoas têm quando a informação que um sentido recebe é transposta para os outros sentidos. Refere mesmo o “gosto das cores”, o “perfume das cores”, o “tacto que vem das cores”,

isto porque os efeitos psicológicos da cor não se confinam à percepção visual (Kandinsky, 1911: 65-6). Digamos que os efeitos psicológicos da cor podem ser de natureza óptica ou háptica, para se tornarem psíquicos e outra vez físicos.

Podemos pensar nos ecos ou ressonâncias que a corda de um instrumento musical pode ter sem ser tocada. O que acontece é que pode soar em unísono com uma outra corda que vibre noutro instrumento que esteja a ser tocado. Kandinsky diz que as pessoas com sensibilidade apurada são como bons violinos, bem usados, que vibram com intensidade ao mais pequeno toque. Apesar de fazer algumas salvaguardas e apresentar algumas “instrumentações verbais”, é baseado nestes fundamentos que continua a definir o princípio da “Necessidade Interior”:

Der Ausdruck «duftende Farben» ist allgemein gebräuchlich.

Endlich ist das Hören der Farben so präzise, daß man vielleicht keinen Menschen findet, welcher den Eindruck von Grellgelb auf den Baßasten des Klaviers wiederzugeben suchen oder Krapplack dunkel als eine Sopranstimme bezeichnen würde. [...]

Im allgemein ist also die Farbe ein Mittel, einen direkten Einfluß auf die Seele auszuüben. Die Farbe ist die Taste. Das Auge ist der Hammer. Die Seele ist das Klavier mit vielen Saiten.

Der Künstler ist die Hand, die durch diese oder jene Taste *zweckmäßig* die menschliche Seele in Vibration bringt.

So ist es klar, daß die Farbenharmonie nur auf dem Prinzip der zweckmäßigen Berührung der menschlichen Seele ruhen muß.

Diese Basis soll als *Prinzip der inneren Notwendigkeit* bezeichnet werden (Kandinsky, 1911: 67-8).¹⁰⁹

¹⁰⁹ “Fala-se correntemente do «perfume das cores», ou da sua sonoridade. Esta sonoridade é de tal modo evidente, que ninguém pode encontrar uma semelhança entre o amarelo-vivo e as notas baixas de um piano ou entre a voz de um soprano e o vermelho-lacado-escuro.

[...] a cor é um meio para exercer uma influência directa sobre a alma. A cor é a tecla; o olho o martelo. A alma, o instrumento das mil cordas. O artista é a mão que, ao tocar nesta ou naquela tecla, obtém da alma a vibração justa.

A harmonia das cores baseia-se exclusivamente no princípio do contacto eficaz. A alma humana, tocada no seu ponto mais sensível, responde.

A este fundamento, chamaremos o *Princípio da Necessidade Interior*”. (Kandinsky, 1954: 59-60)

Em “Über Bühnenkomposition” (Kandinsky/Marc, 1965: 189-208), Kandinsky toca numa questão fundamental para que entendamos esta questão do “princípio do contacto eficaz” que move a “Necessidade Interior”. Neste ensaio, explica como se opera a transmissão da espiritualidade na arte do autor para o receptor. Ao escolher bem o seu meio de expressão, o autor está a materializar a sua vibração de espírito. Se o meio escolhido for o certo, consegue-se então provocar uma vibração similar na alma do receptor. Kandinsky alerta, contudo, para o facto de a segunda vibração, isto é, a vibração operada no âmago do receptor, ser mais complexa, por depender da circunstância em que se encontra, aliado ao facto de a vibração ter igualmente ressonâncias noutras “cordas da alma do receptor”:

Nur ist diese zweite Vibration kompliziert. Sie kann erstens stark oder schwach sein, was von dem Grad der Entwicklung des Empfängers und auch von zeitlichen Einflüssen (absorbierte Seele) abhängt. Zweitens wird diese zweite Vibration der Seele des Empfängers entsprechend auch andere Saiten der Seele in Schwingung bringen. Das ist der Anregung der »Phantasie« des Empfängers, welche am Werke »weiter schafft«*. (*Ibid.*: 192)¹¹⁰

Kandinsky faz neste ponto uma nota (*), na qual afirma que, à data em que escreve este ensaio, se tem especialmente em linha de conta estes dialogismos no plano da recepção nas encenações de peças de teatro, ainda que, na sua perspectiva, esteja patente noutras formas de expressão artística. Na encenação de textos dramáticos pode-se contar com espaços livres que acabam por separar a obra do seu último grau de expressão:

Heutzutage rechnen u. a. besonders Theaterinszenierungen auf diese »Mitwirkung«, welche natürlich stets vom Künstler gebraucht wurde. Daher stammte auch das Verlangen nach einem gewissen freien Raum, welcher das Werk vom letzten des Ausdruckes trennen mußte (*Ibid.*)¹¹¹

¹¹⁰ “Esta segunda vibração é, porém, mais complexa. Pode ser, primeiro, forte ou débil, dependendo do grau de desenvoltura do receptor e também das influências do momento (espírito absorvido). Em segundo lugar, esta vibração do espírito do receptor fará vibrar analogamente outras cordas da sua alma. Aqui reside o estímulo da «fantasia» do receptor, que elaborará a obra, desde esse momento, em si mesmo*.”

¹¹¹ Esta citação está parafraseada no parágrafo que a antecede.

Ao falar das vibrações da cor e da luz, na linha das formulações que Goethe já havia feito,¹¹² Kandinsky evidencia pontos de contacto entre as formas naturais e as formas artísticas, ou seja, arquétipos perceptivos e arquétipos discursivos. Kandinsky acrescenta ainda a este pequeno texto, que “este-não-dizer-até-ao-final” foi, por exemplo, apanágio de Lessing e de Delacroix.¹¹³ E é justamente esta suspensão comunicativa que permite a expansão do pensamento simbólico.

O desafio para o artista reside no uso da cor, bem como de todos os outros elementos composicionais, de tal forma a que haja uma correspondência da harmonia composicional com a vibração da “alma humana”, o que mostra se o artista está a responder à “Necessidade Interior”, assim como a usar o meio próprio para a veicular.

Seguidamente constataremos que a heterogeneidade da experimentação modernista conflui, em alguns casos, num mesmo sentido: a procura de uma outra dimensão na arte, que fundamentasse uma postura conceptual que mexesse com o processo de significação e de percepção.

O “Make it New” pondeano, à procura de uma nova verdade existencial pela via da arte, como avaliaremos no capítulo que se segue, tem pontos de contacto com a intencionalidade da espiritualização na arte expressionista, tal como Kandinsky a teorizou. O princípio da “Necessidade Interior” encontra ecos nas formulações que Ezra Pound fez de “Civilização Individual” e “Tecido Perceptivo”, ambos informados por Worringer e a noção de “Actividade Perceptiva”. A valência das duas poéticas, uma visual outra textual, que Kandinsky e Pound preconizam, respectivamente, suspende a procura convencional de um sentido na arte e na literatura, reunindo novas possibilidades interpretativas, nomeadamente, através das ideologias estéticas de correlacionamento das artes, sob a tutela do “Pigmento Primário” de cada uma delas, de que falam os vorticistas. A teoria dos “Detalhes Luminosos”, que Pound elabora, e a sua concomitância com a teoria das cores e “Vibração”, que Kandinsky desenvolve, apresentam-se igualmente, como instrumentos úteis de confrontação nos textos que estudaremos nos capítulos 5 e 6, ou seja, na produção literária de Else Lasker-Schüler e

¹¹² A propósito da Teoria das Cores de Johann Wolfgang von Goethe, vd. o estudo de Maria Filomena Molder (1995), *O Pensamento Morfológico de Goethe*, que advém da sua dissertação de Doutoramento de 1991.

¹¹³ „Dieses Nicht-bis-zuletzt-Sagen verlangten z. B. Lessing, Delacroix u. a. Dieser Raum ist das freie Feld für die Arbeit der Phantasie“ (Kandinsky / Marc, 1965: 192).

de Wyndham Lewis, no âmbito das revistas por nós abordadas anteriormente: *Der Sturm* e *Blast*. Assim procederemos, por considerarmos que quer Lasker-Schüler quer Lewis são autores duplamente vocacionados, cujos textos requerem um esforço cognitivo renovado que induza a outras condições epistémicas, no que diz respeito à latência das artes visuais na escrita.

Capítulo 4

A Poética Textual de Ezra Pound na Fase Vorticista

Capítulo 4

A Poética Textual de Ezra Pound na Fase Vorticista

Pound's literary criticism is the most important contemporary criticism of its kind [...]. Much of the *permanence* of Mr Pound's criticism is due simply to his having seen so clearly what needed to be said at a particular time. Mr Pound is more responsible for the 20th century revolution in poetry than is any other individual.

(T. S. Eliot, Introduction to *Literary Essays of Ezra Pound*, London, 1954)

Se é certo que a afirmação de T. S. Eliot nos incentiva a abordar a crítica poundeana, é também verdade que tal incentivo se vê reforçado pela constatação de que o início do século XXI continua a reivindicar jus a algumas invectivas levadas a cabo pela crítica de arte do Modernismo. Senão vejamos, qual a opinião de Doris von Drahten, na sua Introdução a *Vortex of Silence – Proposition for an Art Criticism beyond Aesthetic Categories*, de 2004, que reúne uma série de artigos de historiadores e críticos de arte contemporâneos e em que, curiosamente, se recorre novamente ao símbolo do vórtice para encetar apelo à mudança:

All beginnings arise from the eye of a vortex. This zero point is almost motionless. 'Almost' is what marks its exception among all zero points. For the silent centre of a vortex is a dynamic in-between, an interval of uncertainty, a threshold: it is an event. The exclusiveness of its silence harbours absolute freedom. Spaceless, it constitutes an exile; timeless, it is composed of multiple presents, of a series of inceptions. This zero point has but one quality: it is a hiatus. Yet the silence of the vortex nurtures the impulse for a charge of direction and a change in thinking (Drahten, 2004: 13).

A nossa abordagem do que de novo trouxe o pensamento de Ezra Loomis Pound (1885-1972) relativamente à crítica literária e artística tem em perspectiva esta fase circunscrita à vanguarda literária vorticista que cruza o horizonte de expectativa da extensa obra de

Pound. Seguindo a sua própria máxima, “You never know unless you happen personally to care” (*apud* Singh, 1994: xii), a verdade é que Pound foi imensamente responsável pelo advento da poesia moderna, bem como pela crítica de arte do Modernismo.

Nas suas publicações em vários periódicos da década de 1910-20, Pound vinha já a adoptar uma atitude crítica perante a literatura. Debruçava-se sobre a sua própria poesia, bem como analisava e encorajava uma nova escrita que outros poetas do seu espectro perceptivo também já estavam a produzir. Tais formulações viriam a constituir a espinha dorsal da sua poética.

Conhecida por EZthority, a sua firme confiança em si próprio, bem como no seu poder de julgamento e na sua capacidade de percepção, leva-o a estabelecer algumas máximas sobre poesia, crítica, cultura, arte e religião. São sessenta as “‘Gists’ and Maxims” pondeanas, das quais daremos alguns exemplos que servem para nos situarmos perante o tom da sua postura como crítico:

- (1) Without constant experiment literature dies.
- (3) Parody is the best criticism – it sifts the durable from the apparent.
- (4) Lope de Vega is not a man, he is a literature.
- (10) It is hard to drop an enthusiasm.
- (12) Dogma is bluff based on ignorance.
- (13) Belief is a cramp, a paralysis, an atrophy of the mind in certain positions.
- (14) The essence of religion is the *present* tense.
- (15) The syllogism, time and again, loses grip on reality.
- (25) The Unprintable part of my writing is what deals with ANYthing of importance.
- (41) A REAL book is one whose words grow ever more luminous as one’s experience increases or as one is led or edged over into considering them with greater attention (*apud* Singh, 1994: 157-60).

O método pondeano é axiomático, porque se quer científico: “Axioms are the necessary platitudes of any science”, diz Pound na Introdução (“A Rather Dull Introduction) aos chamados artigos *Osiris*, a propósito da Teoria dos Detalhes Luminosos:

Axioms are the necessary platitudes of any science, and, as all sciences must start from axioms, [...] let me write a few pages of commonplace, of things which we all know and upon which we for the most part agree, and if you endure to the end of them you will know upon what section of our common knowledge I am to build the airy fabric of my heresies (Pound, 1912: 21).

Apesar do tom ambivalente desta introdução, o trabalho teórico de Pound começou com uma série de doze artigos, intitulados “I Gather the Limbs of Osiris”, publicados na *New Age* de 7 de Dezembro de 1911 a 15 de Fevereiro de 1912. Este é, a nosso ver, o mais importante trabalho de Pound na fase inicial das suas reflexões metaliterárias.

Definindo literatura como “language charged with meaning to the utmost possible degree”, Pound dividiu os escritores em seis categorias: (1) os inventores, (2) os mestres, (3) os ‘diluidores’, (4) os que produzem um trabalho mais ou menos bom, dentro do estilo mais ou menos bom da época, (5), os escritores de *Belles Lettres* e (6) os desencadeadores de modas. E, respectivamente, faz uma breve classificação destas categorias:

(1) Discovers of a particular process or of more than one mode or process; (2) ‘The very few real ones’, that is, inventors who, apart from their own inventions, are able to assimilate and co-ordinate a large number of preceding inventions; (3) [Those] who follow either the inventors or ‘the great writers’, and who produce something of lower intensity, some flabbier variant, some diffuseness or tumidity in the wake of the valid; (4) [Those who] do more or less good work in the more or less good style of a period ... [who] add but some slight personal flavour, some minor variant of a mode, without affecting the main course of the story ... [and who] when they are most prolific ... produce dubious case like Virgil and Petrarch, who probably pass, among the less exigent, for colossi; (5) [Those] who can hardly be said to have originated a form, but who have nevertheless brought some mode to a very high development; (6) The starters of crazes, the Ossianic McPhersons, the Gongoras whose wave of fashion flows over writing for a few centuries or a few decades, and then subsides, leaving things as they were (Pound, 1954: 23).

Em *Pound as a Critic*, G. Singh fala claramente da atitude consciente de Ezra Pound face às proporções dos resultados a que chegaria nas suas formulações teóricas sobre a arte de escrever. É o próprio Ezra Pound quem afirma: “I go into opposition, or rather, having been there first, I note that if I was in any sense the revolution I have been followed by the counter-revolution” (*apud* Singh, 1994: 153). Em Março de 1926, Pound manifestava, numa carta a A.P. Blackmur, as expectativas que ele próprio gerava em torno do material doutrinário que ao longo de anos vinha a produzir em cartas, ensaios, revistas, etc.: “There is also a point that has not been raised: i.e. whether I haven’t outlined a new criticism or critical system. I don’t propose to go back over my printed stuff volumes, etc. and detach this. But there is material for an essay or a Ph.D. Thesis, or a volume.” (*Ibid*: viii). Horace Gregory chama-lhe “the minister without portfolio of the arts”, Wyndham Lewis apelida-o de “demon pantechicon driver, busy with moving the old world into new quarters”, T.S. Eliot classifica-o de “il miglior fabbro” (*Ibid*: xii). O que é certo é que a poética de Pound continua a carecer de exposição metodológica, bem como de ser testada de acordo com um plano e uma estruturação coerentes.

Em *The Spirit of Romance*, de 1910, verifica-se que a teorização poundeana aponta já para uma arte vorticista globalizante, não só entre as artes, como também entre estas e as ciências. A importância que Pound atribui à cientificidade aplicada à arte é reiterada com frequência. No artigo “The Serious Artist”, publicado em *The Egoist* de 1913, Pound faz a apologia de que a cientificidade da literatura e da arte reside no facto estas terem por objecto a imaterialidade do Homem, que também serviu de objecto de análise à poética de Kandinsky:

The arts, literature, poesy, are a science, just as chemistry is a science. Their subject is man, mankind and the individual. The subject of chemistry is matter considered as to its composition.

The arts give us a great percentage of the lasting and unassailable data regarding the nature of man, of immaterial man, of man considered as a thinking and sentient creature. They begin where the science of medicine leaves off or rather they overlap that science (Pound, 1954: 42).

A figura do vórtice, escolhida por Pound para representar o movimento vorticista, é já indiciante da preocupação com a cientificação da sua poética: “Vorticism is an intensive

art. I mean this that one is concerned with the relative intensity, or relative significance of different sorts of expression” (Pound, 1970: 90). No artigo “Credo”, publicado na *Poetry Review* em 1913, Pound fala dos símbolos e da sua aplicabilidade:

I believe that the proper and perfect symbol is the natural object, that if a man use “symbols” he must so use them that their symbolic function does not obtrude; so that a *sense*, and the poetic quality of the passage, is not lost to those who do not understand the symbol as much as such, to whom, for instance, a hawk is a hawk. (Pound, 1954: 9).

Em *The Spirit of Romance* (1910), a analogia que estabelece entre a arte e a matemática é de fulcral importância, para se compreender os fundamentos da sua poética: “Poetry is a sort of inspired mathematics which gives us equations, not for abstract figures, triangles, spheres, and the like, but equations for the human emotions” (Pound, 1910: 14).

Compreendemos melhor esta analogia se reflectirmos brevemente sobre algumas concomitâncias entre as abordagens matemáticas e as estéticas. Os números aritméticos lidam com signos e a sua representação. As variáveis algébricas tratam de signos ao nível da abstracção. As equações aritméticas apontam para a observação da realidade de forma estática. As relações algébricas locomovem-se no plano da abstracção e do metadiscorso, descrevem formas, regem fenómenos, sem um valor predefinido. A geometria descritiva introduz a noção de forma, ou seja, trata da representação gráfica da realidade tridimensional no plano do papel.¹¹⁴ A geometria analítica lida com a representação matemática de formas geométricas, sem um valor predefinido, introduzindo a noção de criação.

Em Setembro de 1914, no seu artigo intitulado *Vorticism*, publicado em *The Fortnightly Review*, refere-se claramente ao seu interesse pela geometria analítica e a sua aplicabilidade à escrita, em particular ao uso da metáfora e a sua equidade face às expressões matemáticas, que se subdividem em “the arithmetical, the algebraic, the

¹¹⁴ É no âmbito da geometria descritiva que surge a noção de *ponto de fuga*, expressão transversal a várias áreas do saber e da arte. Por exemplo, na arquitectura é definida como “uma sucessão de divisões encarreiradas que comunicam entre si por meio de portas situadas no mesmo alinhamento”; nas artes plásticas é descrita como “perspectiva para sugerir que o fundo se distancia” (*fuga para o azul* será então um desvio para o azul); na música a definição que lhe é atribuída é a de “composição polifónica em contraponto imitativo, cujas secções são caracterizadas por conjuntos de apresentações temáticas” (a *fuga tonal*, por exemplo, é “aquela cuja resposta sofre modificações intervalares em relação ao sujeito, ou uma forma musical em contraponto com um número determinado de vozes”. (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2002).

geometrical, and that of the analytical geometry” (Pound, 1970: 90-1). Pound diz que uma equação como “ $a = a$ ” não é uma redundância, mas uma generalização de exactidão inesperada. Os enunciados da geometria analítica, afirma, “are ‘lords’ over fact. They are the thrones and dominators that rule over form and recurrence. And in like manner are great works of art lords over fact, over race-long recurrent moods, and over tomorrow” (*Ibid*: 91-2).

Pound descreve a expressão aritmética ($2 \times 2 = 4$), a algébrica ($a^2 + b^2 = c^2$), a geométrica, que concebe a álgebra visualmente, e a geometria analítica, que diz, por exemplo que $(x - a)^2 + (y - 6)^2 = r^2$ governa todos os círculos:

In analytics we come upon a new way of dealing with form. It is in this way that art handles life. The difference between art and analytical geometry is the difference of subject matter only. Art is more interesting in proportion as life and the human consciousness are more complex and more interesting than forms and numbers. (*Ibid*: 91)

Segundo Pound, enquanto a metáfora simbolista remetia para os números aritméticos (ex.: 1, 2, 7), a imagem na escrita imagista adquiria o estatuto das variáveis algébricas (ex.: a, b, x). A equação aritmética $3*3 + 4*4 = 5*5$, que também pode ser representada por $3^2 + 4^2 = 5^2$ corresponde então a “conversation or ‘ordinary common sense’”. A abstracção da mesma equação, ou seja, a relação algébrica $a^2 + b^2 = c^2$ é, para Pound, “language of philosophy. IT MAKES NO PICTURE. This kind of statement applies to a lot of facts, but it does not grip hold of Heaven”. A sua terceira formulação é bem elegante: “when one studies Euclid¹¹⁵ one finds that the relation of $a^2 + b^2 = c^2$ applies to the ratio between the squares on the two sides of a right angled triangle and the square on the hypotenuse”. Tais formulações matemáticas da geometria descritiva correspondem, segundo a sua tese, a uma outra grandeza da intensidade da linguagem: “One still writes it $a^2 + b^2 = c^2$, but one has begun to talk about form. Another property or quality of life

¹¹⁵ Euclides de Alexandria (c. 300 B.C.) – “The best known mathematical writer of antiquity” (J.F. Scott, 1970: p. 403). A sua obra mais conhecida é *Elementos*: treze livros que compilam a evolução da Matemática desde Pitágoras. É o primeiro livro que faz uma exposição sistemática da geometria: os livros i-iv e vi tratam de Geometria do Plano, o livro V aborda a Proporção em geral, os livros vii-ix falam das Propriedades dos números, o X das Quantidades Irracionais e os livros XI-XIII de Geometria dos Sólidos. Escreveu, entre outros, o notável *Phanomena* – um tratado sobre a geometria da esfera para aplicação à Astronomia. Outras obras que lhe são atribuídas são *Introdução à Harmonia* e *Divisão de Superfícies*.

has crept into one's matter. [...] But even this statement does not *create* form". A uma tal noção de *criação* corresponde a quarta variável das expressões matemáticas, ou seja, a equação da geometria analítica, a partir da qual se poderia afirmar: "idiom, one is able *actually* to create". É precisamente esta noção de *criação* que interessa a Pound: a equação $(x - a)^2 + (y - b)^2 = r^2$. (*Ibid*: 90-1). Em *Vorticism*, o artigo em que desenvolve toda esta reflexão sobre a analogia entre a matemática e a literatura e arte, observa:

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 time limits. It is the universal, existing in perfection (Pound, 1970: 91).

A intenção de Pound não seria propriamente veicular formulações matriciais a adoptar na escrita literária, mas antes gerar "a living vortex" que re-calibrasse a forma de estar na arte e na vida, com vista ao '*paradiso terrestre*', muito diferente da forma acelerada de estar que o Futurismo italiano preconizava:

[...] truth is not lost with velocity. An age-old intelligence is not lost in an era of speed. We are bedevilled with false diagnoses. We are obfuscated with the noises of those who attribute all troubles to irrelevant symptoms of evil. We are oppressed by powerful persons who lie, who have no curiosity, who smear the world and their high offices with Ersatz sincerity. (Pound, 1973: 94)

Pound usa a analogia matemática para explicar o método vorticista, mas recorre também a outras disciplinas das ciências naturais, para atingir uma metodologia de rigor científico para o estudo da arte. A Física, por exemplo remete-o para o facto de o éter fluído ser um meio condutor das ondas electromagnéticas, tal como "Art is a fluid moving above over the minds of men" (Pound, 1910: 7)¹¹⁶.

¹¹⁶ Em *The Spirit of Romance* Pound observa: "We have about us the universe of fluid force, and below us the germinal universe of wood alive, of stone alive. Man is – the sensitive physical part of him – a mechanism for the purpose of our further discussion a mechanism rather like an electric appliance, switches, wires, etc. Chemically speaking, he is *ut credo*, a few buckets of water, tied up in a complicated sort of a fig-leaf as to his consciousness of some seems to rest or to have its centre more properly, in what the Greek psychologists called the *phantastikon*. Their minds are that is circumvolved about them like soap-bubbles reflecting sundry patches of the macrocosmos. And with certain others their consciousness is 'germinal'. Their thoughts are in them as the thought of the tree is in the seed, or in the grass, or the grain, or the blossom. And these minds are the more poetic, and they affect mind about them, and transmute it as the seed the earth. And this later sort of mind is close on the vital universe; and

O estudo da poesia como uma arte – “with a technique, with a media, an art that must be in constant flux, a constant change of manner” – é o tema central dos artigos “I Gather the Limbs of Osiris” que propõe uma abordagem crítica alternativa a esta forma de expressão artística, de acordo com “a New Method in Scholarship, [...] The method of Luminous Detail” (Pound, 1973: 21). Para tal, Pound enceta toda uma pesquisa, reflexão e escrita programática, que consolidem a sua poética textual. Estuda os ideogramas chineses, centra-se na questão da articulação das artes e debruça-se sobre um tema que se revelará central no Vorticismo: a questão da “Civilização Individual “ e do “Tecido Percepcional”. A partir destas noções torna-se muito mais inteligível a aplicação dos pressupostos teóricos poundeanos aos *corpora* que traremos a análise nos capítulos 5 e 6.

the strength of the Greek beauty rests in this, that it is ever at the interpretation of this vital universe, by its signs of gods and godly attendants and oroads (Pound, 1910: 92-3).

4.1 – As noções de Civilização Individual e de Tecido Percepcional

There are subject-rhymes,
two sensibilities may rhyme,
there are culture-rhymes.

(Hugh Kenner, *The Pound Era*: 92)

O conceito pondeano de “cultural vortex” implica algo que ele classifica de “a very profound intuition of verity” (*apud* Singh, 1994: 18). O conhecimento não se pode confundir com a cultura - «knowledge is NOT culture. The domain of culture begins when one HAS “forgotten-what-book”» (*Ibid.*). Pound interessava-se pela avaliação da contemporaneidade mental e perceptiva, sendo que o vigor e a excelência criativos de um dado período histórico servem de instrumentos para determinar o *ethos* desse período, bem como o grau de civilização que esse período atingiu.

Em *ABC of Reading*, na secção “Perception”, E. Pound afirma: “Artists are the antennae of the race” (Pound, 1951b: 81). Aos artistas cabe justamente captar essa inefabilidade temporal que persiste no espaço, sendo que para tal é preciso pairar sobre aquilo que parece ser normal numa dada altura do tempo ou num dado local:

Most human perceptions date from a long time ago, or are derivable from perceptions that gifted men have had long before they were born. The race discovers and rediscovers (*Ibid.*: 64).

O seu trabalho crítico tem sempre a preocupação de expôr a direcção que tomou a sensibilidade de uma dada época. Para Pound, a noção de situação histórica deve ser determinada não tanto em termos de informação, factos ou acontecimentos, mas sim em função de um tecido perceptivo, que só alguns poetas e artistas conseguem consubstanciar na sua obra, independentemente do tempo real em que habitam. O tempo aparente só se delimita em contraste com outros tempos, diz Pound em *A Guide to Kulchur*: “A man does not know his own adress (in time) until he knows where his time and milieu in relation to other times and conditions” (Pound, 1938: 83).

No “Prefatio Ad Lectorem” a *The Spirit of Romance*, Pound fala do seu próprio interesse em examinar determinadas forças ou qualidades – por ele designadas de “potent” – na literatura medieval das línguas latinas, bem como na literatura moderna. A similitude assenta não no tempo em que as produções artísticas ocorreram, mas sim no temperamento que revelaram no culto das respectivas culturas. A este propósito, chega mesmo a falar do conceito de *civilização individual*: “There are plenty of people who do not know what the civilized mind is like, just as there were plenty of mules in England who did not read Landor contemporaneously, or did not in his day read Montaigne. Civilization is individual” (Pound, 1954: 344).

A intuição de Pound de resistir à modernização com imediatismo tem uma razão de ser: “MAKE IT NEW”¹¹⁷, só fazia sentido através do estudo do que a arte do passado tinha, para o direccionar no presente e não no imediatismo. Aliás esta é a postura dos vorticistas em relação às recorrências cíclicas da História: esta repetiu-se, mas não tem que vir a repetir-se. O olhar para o passado não se direcciona para a previsão, mas sim para o estudo e a representação do presente. Para os vorticistas, imitar só faz sentido se servir para construir um paralelo ou uma equivalência entre o passado e o presente. Reed Way Dasenbrock explica tal pressuposto, assim:

The Vorticist use of the past is less a theory about history than a theory about art and artistic imitation. History may or may not have a pattern, but it is the role of artists to provide history with patterns, to pattern or form it in their art. One does so, primarily, by imitating past art: imitating Chinese poems about war is a way of establishing a parallel between those Chinese wars and the war one is alluding to in the present (Dasenbrock, 1985: 104).

Este ponto de vista colide com o sentido moderno de imitação, segundo o qual esta produz derivativos que não podem ser equivalentes. Porém, e ainda segundo Dasenbrock, a noção vorticista de imitação coincide muito mais com a da Renascença¹¹⁸. Numa carta a Boccaccio – *Rerum familiarum libri*, Petrarca, define a imitação criativa justamente como uma forma de chegar à equivalência:

¹¹⁷ Expressão que surge no “Canto LIII” (vd nota 131).

¹¹⁸ R. W. Dasenbrock fala da questão da “Imitação”, estabelecendo paralelos entre os ideais literários renascentistas e a pintura francesa moderna, antes de se tornar um ideal vorticista. Este autor faz, obviamente, a ressalva de que não está a dar conta de uma história da Imitação de forma exaustiva.

A Proper imitator should take care that what he writes resembles the original without reproducing it. The resemblance should not be that of a portrait to the sitter – in the case the closer the likeness the better – but it should be the resemblance of a son to his father (*apud* Bishop, 1966: 198-99).

Sendo um sintoma de identificação de tipos humanos, a imitação serve para tornar novo o que se imita. A poética da transformação assimila a História no momento presente, como se um sentido desenvolvido das probabilidades, muitas vezes um sentido de probabilidades herdado, conduzisse o nosso entendimento do que a artisticamente se desenvolve num dado momento. Pound, devemos notar, sempre pensou na poesia como um uso controlado de energia em transformação, conceito que remete para a questão kandinskiana de “Vibração”, operada através da singularidade de temperamentos artísticos entre a produção e a recepção.

Em 1910, no ensaio “Cavalcanti”, Pound fala da noção de *virtù*, descrevendo-a da seguinte maneira: “*La virtù* is the potency, the efficient property of a substance or person. Thus, modern science shows us radium with a noble virtue of energy” (Pound, 1954: 150).

Ao artista compete descobrir qual é a sua própria *virtù*, o seu próprio espectro de forças, que a inteligência retira da experiência comum, para desenvolver um “Tecido Percepcional” próprio. É por causa dessa *virtù*, subjacente à “Civilização Individual” de um dado artista, que, palimpsesticamente, tal artista está unido a outros e que uma obra de arte persiste. A *virtù* de Homero é infatigável justamente por causa do seu cunho energético único, do elo ímpar que constitui na cadeia da transtextualidade. A uma percepção sucede outra aleatoriamente e os ciclos que se abrem e fecham ao nível individual sofrem processos idênticos aos ciclos das ecologias históricas e religiosas.

Em qualquer época civilizacional, as mentes humanas trazem consigo, de uma maneira ou de outra, os mesmos valores que imprimem às suas acções. Isto porque se regem por uma matriz, topologicamente estável, ainda que sujeita a variações de intensidade, e trazida para o domínio dos sentidos por uma interacção particular de palavras, traços, sons, movimentos, etc. No vórtice, o que interessa aos vorticistas não é a água, mas a energia matricial que a água potencia, tornando-o visível.

4.2 – O Princípio da Estética Correlacionada e o Conceito de Pigmento Primário

É vastíssima a multiplicidade dos fenómenos que não estão aparentemente relacionados, como o ar à nossa volta está cheio de dinamismos invisíveis, quais vórtices tranquilos, cujo magnetismo ganha forma e tange o visível. O carácter anónimo da natureza – *simplex naturae* – foi sempre um grande ponto de interesse para E. Pound. Confúcio falou da força diagnóstica dos detalhes em *Os Analectos*, que se debruça sobre a educação e comportamento do homem ideal, sobre como um indivíduo deve viver a sua vida e interagir com os outros, sobre formas de governo e sociedade, sobre questões metafísicas, como seja a postura face aos mortos, sendo que a melhor forma de lhes prestar homenagem é prestar atenção aos mais pequenos detalhes da nossa vida quotidiana. O título do artigo seminal de Pound, sobre os “Detalhes Luminosos” na literatura, “I Gather the Limbs of Osiris” sugere, justamente, a intenção de refazer toda uma perspectiva metafísica e metaliterária a partir de uma incisão exegética que re-energize o texto na produção.

Esta abordagem do texto apela à noção de “Pigmento Primário”, que, aliás, é central no Vorticismo e diz que ninguém deve fazer na sua própria forma de expressão artística aquilo que outra forma de expressão artística ou outro artista fazem melhor. A este respeito, e até porque se trata de alguém com uma dupla vocação, ninguém consegue superar Wyndham Lewis em todo o séc. XX: é a opinião de R.W. Dasenbrook (1985: 88). O próprio Lewis, explica na sua última auto-biografia *Rude Assigment*, que razão o levava a mudar de uma forma de expressão para outra: Writing – literature – dragged me out of the abstractist *cul-de-sac*” (Lewis, 1950: 139). Em todo o caso, em 1914, Lewis escreveu um texto abstraccionista, *Enemy of the Stars*, no qual iremos testar a teoria dos “Detalhes Luminosos” e a noção de “Pigmento Primário”.

A este propósito, ocorre-nos mencionar que a língua chinesa, no seguimento da filosofia que a rege, tem uma palavra – *ling*¹¹⁹ – que designa o espírito ou energia inerente a um ser em harmonia com o ‘invisível’ – para muitas outras línguas também ‘indizível’ –, mas que a sensibilidade capta. Daí que os artistas e os poetas privilegiem o mundo com a veiculação do âmago do que é natural, ou seja, primitivo porque eterno. É nessa essência

¹¹⁹ Na representação gráfica desta palavra entram ‘gotas de chuva’, que justamente apontam para a ligação com o invisível

inerente a cada veículo artístico – seja ele um meio ou um artista – que reside o Pigmento Primário.

Na *Blast 1* de 1914, no seu “VORTEX. Pound”, na secção “The Primary Pigment”, Pound afirma claramente:

The vorticist relies on this alone; on the primary pigment of his art, nothing else.

Every conception, every emotion presents itself to the vivid consciousness in some primary form.

It is the picture that means a hundred poems, the music that means a hundred pictures, the most highly energized statement, the statement that has not yet SPENT itself its expression, but which is the most capable of expressing. (Pound, 1914: 153)

As analogias visuais que possam governar a escrita promovem a transição para um outro patamar do discurso literário, ainda que permanecendo no seu canal de veiculação. Da mesma forma, há momentos na pintura ou na escultura que parecem querer falar. É nessa tangibilidade que o conceito vorticista de “Pigmento Primário” confere entendimento ao facto de as artes se correlacionarem na justa medida do meio que usam para se materializarem, sem nunca se justaporem. Uma tal justaposição significaria a invasão da essência que rege cada forma de expressão pela via da arte.

Ainda no “VORTEX. Pound”, mas na secção “The Turbine”, somos remetidos para uma outra questão central da poética poundeana, bem como do movimento vorticista, que é a da universalização e da intemporalização de toda a arte que assente no seu “Pigmento Primário”, condição quintessencial para a sua permanência¹²⁰:

All experience 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

¹²⁰ É muito interessante a abordagem que Antje Pfannkuchen faz desta questão, no seu artigo “Pounds wissenschaftlicher Vortizismus” (“O Vorticismo científico de Pound”), de 1999, na secção “Die universale Kunst – der Äther des Vortizismus” (“A arte universal – o éter do Vorticismo”), sendo que, filosoficamente *éter* é a quinta-essência e na Física é tratado como um fluido imaterial hipotético que permearia todo o espaço e que se supunha necessário à propagação das ondas electromagnéticas., embora se tenha já provado que tal hipótese não se verifica verdadeira, porque as ondas electromagnéticas se propagam no vácuo.

upon us, RACE, RACE-MEMORY, instinct charging the PLACID, NON-ENERGIZED FUTURE.

[...] All the the past that is vital, all the past that is capable of living into the future, is pregnant in the vortex, NOW. [...]

EVERY CONCEPT, EVERY EMOTION PRESENTS ITSELF TO THE VIVID CONSCIOUSNESS IN SOME PRIMARY FORM. IT BELONGS TO THE ART OF THIS FORM. IF SOUND TO MUSIC; IF FORMED WORDS, TO LITERATURE; THE IMAGE, TO POETRY; FORM OR DESIGN IN THREE PLANES, to SCULPTURE; MOVEMENT TO THE DANCE OR TO THE RHYTHM OF MUSIC OR OF VERSES.

(Pound, 1914: 153-4)

A noção de Pigmento Primário assume, segundo os pressupostos estéticos vorticistas, uma grande importância no entendimento que o movimento faz de “Estética Correlacionada”. Paradigmático de tal postura é o facto de, na *Blast* haver vários VORTEX: um de Lewis, um de Pound e outro do escultor Gaudier

Em “Affirmations II Vorticism”¹²¹, publicado seis meses depois da *Blast 1*, Pound reincide na noção de “Pigmento Primário”:

Vorticism is the use of, or the belief in the use of, THE PRIMARY PIGMENT, straight though all of the arts.

If you are a cubist or an expressionist, or an imagist, you may believe in one thing for painting and a very different thing for poetry. You may talk about volumes, or about colour that “moves in,” or about a certain form of verse, without having a correlated aesthetic which carries through all of the arts. (Pound, 1915b: 277)

Claramente, Pound refere-se ao Vorticismo como “correlated aesthetic”, transversal às várias formas de expressão artística, ao passo que nos outros movimentos da época, o centro da expressão se circunscrevia a uma linguagem artística. A “estética correlacionada” que o Vorticismo proclamava estimula a interacção das artes, mas com

¹²¹ “Affirmations II – Vorticism”, in *New Age 16*, vol. no. 11 (14. Jan. 1915)

o objectivo de as tornar distintas e delineadas na singularidade do seu meio, ou seja, do seu “Pigmento Primário”.

Tal posicionamento, não obsta a que neste período, Pound mostrasse admiração por pintores modernos, como James A. M. Whistler, Wassily Kandinsky e Pablo Picasso, por tornarem a pintura menos literária: “Whistler and Kandinsky and some cubists were set to getting extraneous matter out of their art; they were ousting literary values” (Pound, 1970: 85).

Justamente quando Pound estava a começar a detectar as limitações do Imagismo, o Vorticismo, que surge em 1914, proporcionou-lhe respostas para questões que na altura ele se começava a colocar a si próprio. Sem o forçar a abandonar o que já tinha concluído com o Imagismo, o Vorticismo fê-lo sair do impasse relativamente a alguns dilemas, como por exemplo este: Como é que se conseguiria estabelecer a diferença entre uma poética da imagem e uma poética pictórica de impressões?

Lewis achava que a arte é necessariamente uma resposta subjectiva ao mundo. Mas esta resposta deve ser activa, contribuindo para a configuração do mundo e não o contrário, ou seja, deixar-se configurar por este. Pound passa então a dividir a actividade mental em dois tipos: a passiva – que recebe impressões e a activa – que concebe uma realidade. Se a arte lhe proporcionasse “novos olhos” para “ver a forma” (Pound, 1970: 126), então ele poderia fazer o mesmo aos outros com a sua arte, validando uma intersubjectividade, que em muito remete para as noções de função exterior e função interior que Kandinsky formulou a propósito do seu postulado da “Necessidade Interior”.

No movimento vorticista é notório que a literatura e as artes visuais davam força uma à outra, sem que houvesse fusão ou confusão entre ambas. A *Blast* testemunha muito bem que correlacionar as artes era fulcral para o Vorticismo, já que foi uma revista, e não um quadro, uma escultura, ou livro de poemas, a ser o artefacto de maior impacto do movimento. A ‘estética correlacionada’ que o Vorticismo advoga pretende estimular a interacção das artes, mas com o objectivo de as tornar mais delineadas¹²².

No seu artigo “Osiris, on Music”, publicado na *New Age* em 8 de Fevereiro de 1912, Pound aborda já um dos princípios fundamentais do Vorticismo, segundo o qual nunca se

¹²² Reed Way Dasenbrock (1985) explica com muita clareza como o Vorticismo se distingue dos outros movimentos de vanguarda nesta questão da “estética relacionada” (vd. p. 17 e *passim*).

deve fazer numa forma de expressão artística o que outra forma de expressão artística faz melhor:

There is one art and many media [...] and any given work of art is bad when its content could have found more explicit and precise expression through some other medium, which the artist was, perhaps, too slothful to master. (*apud* Pfannkuchen, 1999: 24)

No domínio do meio de trabalho de uma dada forma de expressão artística reside o fundamento incontornável do artista autêntico. A apetência técnica de um artista advém do estudo intenso e rigoroso não só do meio de que se serve uma determinada forma de expressão, mas também da sua tradição. Tal como o músico tem que praticar e estudar o seu instrumento, também o poeta o deve fazer. Em 1912, numa carta a Harriet Monroe, editora da revista *Poetry*, Pound diz claramente:

Can you teach the American poet that poetry *is* an *art*, an art with a technique, with media [...] I'm sick to loathing of people who don't care for the master-work, who set out as artists with no intention of producing it, who make no effort toward the best [...] I've got a right to be severe. (Pound:1951, 43)

O ensaio “Vorticism”, que Pound escreveu em Setembro de 1914 (Pound, 1970: 81 e *passim*), sobre a escrita de “In a Station of Metro”, permite-nos detectar em que se apoiou para perspectivar que a essência é relacional. É um texto cheio de referências à poesia oriental, que Pound classifica de “hokku-like” (Pound, 1970: 89), sendo que a poesia chinesa e japonesa é concisa e relacional, tal como Pound queria a sua poesia.

O orientalismo, a par do Vorticismo, tiveram uma enorme influência na perspectiva que a teoria artística poundeana adoptou¹²³, sempre com a marca da ‘co-relação’, fosse ela entre artes ou culturas. Na sua fase vorticista, Pound reiteradamente estabeleceu paralelos entre a sua escrita e o teatro *haiku* e *noh*. Dasenbrock refere-se a esta situação de forma peremptória: “In his study of the Orient, Pound finds a way to be vorticist; he finds the notions and relational techniques that allow him to construct a genuine equivalent to

¹²³ Hugh Kenner elabora sobre este assunto em *The Pound Era*, no capítulo “The Invention of China” (pp. 192-231), com exemplos muito bem colhidos que denotam a transposição da poética poundeana para a sua poesia.

vorticist art (Dasenbrock, 1985: 109). A descoberta-chave de Pound a este respeito foi a teoria de Ernest Fenollosa sobre o ideograma chinês, como adiante analisaremos: o ideograma é tanto visual como relacional, tendo como terreno a Natureza.

4.3 – Pound – Fenollosa: o Advento do Método Ideogramático

“... it must be pointed out that Pound is the inventor of Chinese poetry of our time.”

(T. S. Eliot, 1928)¹²⁴

Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908) nasceu em Salema e foi educado em Harvard. Quando foi para o Japão, em 1878, como professor de filosofia – ensinou, nomeadamente, Hegel e Herbert Spencer – levou com ele tesouros de transcendentalismo. Quando voltou definitivamente do Japão, em 1901, trouxe de volta o mesmo transcendentalismo, mas agora visto com novos olhos, mudados pelo o estudo dos caracteres chineses.

Doze anos mais tarde, Pound adquire o manuscrito de Fenollosa, pelas mãos de Mary Fenollosa – “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry”¹²⁵. O que desperta

¹²⁴ *Apud* Kenner, 1971: 192.

¹²⁵ Ernest Fenollosa, no seu profundo estudo da poesia no Oriente, também teve os seus mestres. As suas notas registam três sessões com o Sr. Hirai, em Setembro de 1896, sobre vinte e dois poemas de Wang Wei e Li Po (“Omakitsu” e “Rihaku”). Dois anos mais tarde, estudou T’ao Ch’ien (“To-Em-Mei”, com o Sr. Shida. Em Fevereiro de 1899, começou um intensivo trabalho com o Professor Mori, um distinto académico de Estudos Literários, ele próprio praticante da delicada arte de escrever poemas em chinês clássico – chamada *Kanshi* no Japão. Mori não falava inglês, por isso trabalhavam os dois com Nagao Ariga, ex-aluno de Filosofia de Fenollosa e que tinha traduzido poemas do chinês. Durante um ano e meio trabalharam no “Rihaku”, do que resultaram dois enormes cadernos de notas com comentários a sessenta e quatro poemas, que segundo H. Kenner (1971: 198) constituíram a espinha dorsal de *Cathay*, que aponta para uma obliquidade oriental de referência para o que viria a ser o tema (os catorze poemas do original, seleccionados de entre cento e cinquenta, foram as primeiras traduções que tiveram origem em detalhadas notas sobre os textos chineses). Entretanto, Fenollosa estava a trabalhar em poemas taoístas com outro professor. Na parte final da sua estada no Japão (Abril-Setembro de 1901), fez, a pedido de Mori, uma série de palestras, em três cadernos, sobre História da Literatura, que começou com a lendária invenção dos caracteres escritos. Todo este trabalho, recolhido em oito cadernos, juntamente com os volumes com as

a atenção de Pound em Fenollosa é a noção de que nas línguas ocidentais, os poetas também poderiam escrever à imagem do ideograma, adquirindo um pendor mais explorador face ao mundo, obtendo o mesmo tipo de efeito reorientador no leitor. As justaposições de imagens no ideograma agilizam a conexão entre escritor e leitor. Para além disso, as reflexões de Fenollosa reforçam a ideia de que Pound sempre tivera de que era possível estabelecer uma relação entre a sua doutrina da imagem e as formas dinâmicas da pintura vorticista. Este último ponto é a principal pedra de toque da diferença poundeana no quadro do Modernismo europeu: o seu Modernismo não careceu de incursão no Orientalismo.

No seu artigo “Vorticism” (1914), Pound refere que a poética oriental, nos momentos de intensa interiorização, pode ser utilizada na escrita ocidental:

I am often asked whether there can be a long imagist or vorticist poem. The Japanese who evolved the hokku, evolved also the Noh plays. In the best “Noh” the whole play may consist of one image. I mean it is gathered around one image. Its unity consists in one image, enforced by movement and music. I see nothing against a long vorticist poem. (Pound, 1970: 94)

A analogia entre o Vorticismo e o Orientalismo de Fenollosa acaba por se instalar na perspectiva teórica e criativa de Ezra Pound ao longo da sua vida. Certo é que, como refere Dasenbrock, “Pound’s ideogramatic loop always returns to the present. By 1914, because of Vorticism, he has put pastiche firmly behind him” (Dasenbrock 1985: 113). Os manuscritos de Fenollosa acompanharam-no até ao final da sua vida e obra.

A intenção de Fenollosa, em 1904, era fazer uma palestra de quatro páginas, acompanhadas de diapositivos, a que chamaria “Photograph of a Man doing something, as ‘Man leads Horse’” (Kenner, 1971: 158). O ensaio não chegou a ter uma versão final pela mão de Fenollosa. E. Pound estudou os conceitos transmitidos pelo manuscrito, sumariou-os, fez excertos, reflectiu sobre eles e delapidou-os, chegando à conclusão de que se tratava de um ensaio de vulto sobre verbos, principalmente sobre verbos.

notas sobre o drama Noh, os livros que escreveu sobre poética chinesa, e uma série de folhas soltas, foi sendo entregue pela sua viúva, em 1913, a Ezra Pound, em Londres e no Alabama.

Fenollosa evidencia o facto de não ser apenas a natureza pictórica dos caracteres chineses que lhe interessa. O que lhe interessa é o facto de se tratar de imagens e não de coisas, veiculadoras de processos e relações. Aos nossos olhos um substantivo e um verbo não têm qualquer diferença e as coisas em movimento ou o movimento das coisas são, na concepção chinesa, assim representados. Tal formulação leva R.W. Dasenbrock ao seguinte comentário:

Nouns, then think like Cubists and verbs like Futurists, but both nature and the eye think like Vorticists: they do not separate motion and things but see “things in motion, motion in things” (Dasenbrock, 1985: 110).

O universo, para Fenollosa, é dinâmico mas tem uma forma. O objectivo da linguagem é exactamente tentar representar a forma dinâmica do universo. Daí que para Fenollosa, o ideograma seja o ideal linguístico, já que, dentro dos limites da linguagem icónica, mimetiza o movimento das coisas, atribuindo forma a esse movimento na sua representação. O ideograma é uma espécie de diagrama que codifica o fluxo da realidade, através de uma conversão bidimensional.

Uma tal teoria interessa a Pound, na medida em que lhe permitiria ser vorticista na escrita: dava-lhe uma oportunidade de experimentar na escrita a codificação diagramática, conferindo-lhe dinamismo. No Chinês, a língua encontra equivalências nas formas dinâmicas, ou diagramas, que também se verificam na pintura vorticista.

R. W. Dasenbrock é também da opinião de que só 30 anos mais tarde é que Pound consegue, em *The Cantos*, por em prática a perspectiva oriental do mundo, que tem um “still point” central, como a filosofia que se regia pelo espírito do ‘Vortex’. Dasenbrock refere-se ao desenvolvimento que a poesia poundeana foi sofrendo, dizendo claramente como o sente como escritor vorticista:

The only unifying characteristic of Pound’s work was a negative one: most of these early poems strike one as poetic exercises or “warm-ups”. In a sense, Pound in these days was rehearsing modes of writing poems rather than really writing them (Dasenbrock, 1985: 90).

Não é na qualidade de criador que nos interessa tratar de Ezra Pound, já que também consideramos que a sua escrita não é o melhor exemplo de escrita vorticista. É na

condição de teórico, no período vorticista, que nos interessa fazer incidir a abordagem de Pound. Não é negligenciável o impulso que Ezra Pound deu nesta acepção ao experimentalismo na literatura vorticista. Wyndham Lewis, ao que veremos, é o maior exemplo de eficácia na materialização criativa das premissas do movimento vorticista. A importância do Vorticismo para Pound reside no facto de este movimento lhe permitir prosseguir com o trabalho que tinha iniciado com o Imagismo, mas libertá-lo do seu pendor de exercício de estilo.

Em Janeiro de 1913, a revista *Poetry* saiu com três poemas assinados H.D., *Imagiste*. No número de Março, F.S. Flint escreve um artigo aventando a hipótese de estar a surgir um novo movimento. Flint tinha obtido esta informação de um “Imagista”, Pound, sem referir que os restantes membros eram apenas dois (H.D. e Aldington). Referiu os modelos do dito movimento – Safo, Catulo, Villon e avançou com os famosos três critérios que subjaziam a “uma Doutrina da Imagem” prescritiva de uma “higiene técnica” e apresentada em “A Retrospect” na *Poetry* de Março de 1913:

1. Direct treatment of the ‘thing,’ whether subjective or objective.
2. To use absolutely no word that did not contribute to the presentation.
3. As regarding rhythm: to compose in sequence of the musical phrase, not in sequence of a metronome (Pound, 1954: 3).

No Verão de 1913, escreve-se bastante poesia imagista, que manda para Nova Iorque, sob o título *Des Imagistes*, para aquele que viria a ser o primeiro número da revista *The Glebe*: 23 poemas pelo trio fundador, cinco por Flint e mais um por cada outros sete colaboradores, incluindo Amy Lowell e James Joyce. Em meados de 1914, os membros do “movimento” já pouco tinham em comum e Amy Lowell apropria-se dele. Pouco mais significou do que um pequeno contributo para serem escritos pequenos *vers libres* em Inglês. Não obstante, a “doutrina da imagem” permanece vital e opera como uma força revigoradora da constelação de *virtù*.

Ao receber os manuscritos da viúva de Fenollosa no final de 1913, Pound começa a trabalhá-los em 1914, à medida que ia também traduzindo peças *noh*, bem como os poemas que viriam a originar *Cathay*, publicado em 1915. Faz uma selecção preliminar de textos *noh*, que resultam na publicação de *Certain Noble Plays of Japan* em 1916, que

inclui bastante material explicativo. Em 1917 publica *Noh or Accomplishment* e, finalmente, em 1918, traz a público o artigo de Fenollosa *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*¹²⁶.

Em Junho de 1915, Pound logo presumiu que o texto não iria ser publicado tão cedo: “the adamantine stupidity of all magazine editors delays its appearance” (*apud* Kenner, 1971: 291). Obviamente, que tal impedimento não obstou a que considerasse o texto de Fenollosa, já trabalhado por si, “a whole basis of aesthetic” (*Ibid*). O texto atravessa o Atlântico, e, em 1917, é aceite para publicação, embora tivesse ficado por muito tempo num tabuleiro de pendentés em La Salle. Só Pound e um reduzido número de editores desconhecidos o tinham lido. Em 1917, esta situação impulsiona a Macmillan a publicar os textos Noh Pound-Fenollosa. Em Agosto de 1918, o periódico *The Little Review* tinha instruções de Pound para ser notificado, caso, em 1 de Setembro o artigo “Fenollosa” não tivesse chegado de La Salle: “I will in that case have the damn pencil scribble recopied and get it to you by Nov. 1st or thereabouts” (*Ibid*: 296). Em 20 de Agosto o texto chegou à *Little Review*, foi anunciada a sua publicação para o número de Janeiro de 1919¹²⁷, mas só em Setembro é que “The Chinese Written Character as a Medium for Poetry” começou a sair, seriadamente, dividido em quatro partes, em *The Little Review*. Em 1920, o próprio Ezra Pound viria a publicá-lo também em *Instigations*.

O trabalho de E. Pound sobre os manuscritos de E. Fenollosa reflecte-se seguramente num esforço emergente, em parte dos círculos literários londrinos, de se repensar a natureza de um poema inglês. Pound incide principalmente na teoria do ideograma chinês, segundo a qual este é uma espécie de linguagem pictórica natural e que, por conseguinte, é um meio superior para usar em poesia, por evitar a arbitrariedade do signo linguístico¹²⁸.

¹²⁶ Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, ed. Ezra Pound (1918, rpt.), (1969) San Francisco: City Lights, sendo que a versão que usaremos seja *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. With offset of the Calcutta Edition of Pivot*. (Washington D. C.: Square \$ Series, 1951).

¹²⁷ Entretanto, Amy Lowell, “autora do Amygisme”, acaba por publicar “Written Pictures” na revista *Poetry* e em Setembro de 1919 escreve a Harriet Monroe o seguinte: “Poor Ezra, he had a future once, but he has played his cards so badly that I think he has barely a past now”. (*apud* Kenner, 1971: 396)

¹²⁸ Esta teoria tem sido posta em causa por alguns críticos, até por Hugh Kenner a determinada altura. (vd. Kenner, 1970: 223-31). Outro crítico que põe em causa esta teoria é James J.Y. Liu em *The Art of Chinese Poetry*, que sintetiza assim a situação: “While one can understand [Fenollosa’s] enthusiasm for a language that he imagined to be free from the tendencies towards jejeune logicity of modern English, and while one is flattered by his attribution of superior poetic qualities to one’s mother tongue, one has to

Tal reformulação consistia em maximizar três critérios de uma só vez, ainda que desenvolvidos separadamente: o princípio do *vers libre*, segundo o qual cada verso é a unidade máxima da composição; o princípio imagista, segundo o qual um poema pode construir os seus efeitos a partir de premissas que tem perante o seu “olhar mental”, dando-lhes nomes; o princípio lírico, segundo o qual as palavras ou nomes são ordenadas no tempo e trazidas à escrita através de um fio condutor feito a partir de sons recorrentes.

Curiosamente, enquanto no Japão, Fenollosa fez muitas leituras dos ensaios de Ralph Waldo Emerson, que o acompanharam na concepção da sua investigação sobre o caractere chinês. Ao lermos Emerson – que, em *The Poet* (1884), considera “the deadeest word to have been once a brilliant picture. [...] we take the cheerful hint of the immortality of our essence and its versatile habit and escapes [...] The poets are thus liberating gods” (Emerson, 1982: 277), percebemos que o pensamento individual, quando em sintonia com os seus pares, não carece de espaço ou de tempo, simplesmente coincide. Não admira, portanto, que Fenollosa se deixasse influenciar pelo organicismo emersoniano. Senão vejamos mais um excerto de *The Poet*:

The poet [...] resigns himself to his mood, and that thought [...] is expressed but *alter idem*, in a manner totally new. The expression is organic, or the new type which things themselves take when liberated. As, in the sun, objects paint their images on the retina of the eye, so they, sharing the aspiration of the whole universe, tend to paint a far more delicate copy of their essence in his mind. Like the metamorphosis of things into higher organic forms is their change into melodies [...] (*Ibid*: 273).

No mesmo ensaio, Emerson reflecte sobre as diferenças entre um poeta e um místico, chegando a elações que estão bem na linha, quer de Fenollosa, quer de Pound face ao transcendentalismo:

The poet did not stop at the color or the form, but read their meaning; neither may he rest in this meaning, but he makes the same objects

admit that his conclusions are often incorrect, largely due to his refusal to recognize the phonetic element of Chinese characters” (Liu, 1962: 2).

exponents of his new thought. Here is the difference betwixt the poet and the mystic, that the last nails a symbol to one sense, which was a true sense for a moment, but soon becomes old and false. For all symbols are fluxional; all language is vehicular and transitive, and is good, as ferries and horses are, for conveyance, not as farms and houses are for homestead. Mysticism consists in the mistake of an accidental and individual symbol for an universal one (*Ibid*: 279).

É esta atmosfera que move Pound em 1914 a apresentar as suas conclusões sobre o manuscrito de Fenollosa sobre os caracteres chineses e a falar da imagem poética como algo a que outros deram um nome, mas que permanece sendo “a radiant cluster”, bem como diz H. Kenner “a knot [...] in an invisible cable”. (Kenner, 1971: 106). Através dos manuscritos de Fenollosa, Pound acaba em definitivo com seu envolvimento com o Imagismo¹²⁹, na convicção de que as palavras matriciam o processo de representação, pois a Natureza, de onde as palavras provêm, é ela própria matriz e motriz.

O artigo de Fenollosa não era só sobre o Chinês. Direcção-se para o Chinês, por esta ser uma língua que está muito mais próxima da linguagem poética do que as línguas ocidentais, embora repetidamente cite Shakespeare, como exemplo de excepção àquela convicção.

A escrita chinesa possibilita a transposição de imagens activas para a página: o ideograma esboça um processo, capta acontecimentos que se sucedem, ou seja o movimento do olho atento. Assim, a palavra, liberta de som, transcende o movimento da elocução para se deter no domínio das forças vibrantes, que se expandem na articulação com as outras palavras que dela se avizinham. As novas combinações tornam possível uma sucessiva escolha de palavras, cujo tom interpenetra cada plano do sentido, atribuindo-lhe outras tonalidades o que vai ao encontro da poética visual em que se deteve Kandinsky.

Antecipando já os princípios que viria a defender para o Vorticismo, em 1912, Pound tinha pensado na possibilidade de as palavras serem enormes cones ocos, carregados de

¹²⁹ R.W. Dasenrock (1985) diz que a relação Pound-Fenollosa com o Imagismo tem sido reiteradamente tratada, mas ainda não tinha sido estudada face ao Vorticismo. É que segundo este autor, foi precisamente no período de florescimento do Vorticismo que Pound se interessou, com enorme profundidade, pelos manuscritos de Fenollosa (p. 109).

uma força como a electricidade. Pensava assim nas palavras, por associação ao facto de os campos magnéticos se poderem propagar ou neutralizar.

Gaudier Bzreska, imbuído de uma enorme apetência para a forma, praticamente sem saber chinês, conseguia ler à primeira vista formas primitivas de muitos radicais chineses. Gaudier tinha olho para a força emotiva dos planos da co-relação. Ele também tinha passado muito tempo no British Museum a estudar caracteres chineses e descobriu que conseguia ler os radicais e muitos dos signos compostos por intuição. Experimentava desenhar um cavalo ou um galo para ver até que ponto os traços se iam metamorfoseando em algo de ideográfico. Diz Pound que, Gaudier, habituado a olhar para a verdadeira forma das coisas, sem grande conhecimento do chinês, conseguia ler alguma escrita ideográfica e dizia: “Of course you can *see* it is a horse!” (Pound, 1951b: 21).

Pound escreveu um ensaio, a que chamou “L’uomo nel Idiograma”, que começa por falar do mundo dos primeiros homens – a terra, as plantas, o sol, o céu, a lua – e o domínio cada vez mais radical do homem sobre este mundo. Pound acreditava na “inteligência da natureza” – aquela que conduz a semente ao florescimento e defendia a convicção de uma língua poder ser um sistema de signos naturais. Quando encontrou, no dicionário de chinês de Morrison¹³⁰, o signo do sol acima do horizonte para significar ‘amanhecer’, dito em chinês ‘tan’, escreveu: “Magnificent ideogram – *phanopoeia*”, a palavra que usava para designar a disposição de imagens na imaginação visual.

Em *ABC of Reading*, Pound fala das diferenças de percepçionais e subsequentes formas as expressar ou definir. Considera que o método adequado para o estudo da poesia é laboratorial, ou seja, o do biólogo: “[...] The method of contemporary biologists, that is careful first-hand examination and continual COMPARISION of one ‘slide’ or specimen with another” (Pound, 1951b: 17).

Para Pound, ninguém está preparado para lidar com o pensamento contemporâneo, se não souber a história de “Agassiz e o peixe”, que ele próprio conta. Agassiz pede a um estudante pós-graduado que descreva um peixe, ao que o estudante responde prontamente: “É simplesmente um peixe-dourado”. Agassiz diz que isso já se sabe e pede-lhe que faça uma descrição do peixe. Alguns minutos depois, o estudante traz-lhe uma descrição que tinha encontrado em livros sobre o assunto: “Ichthus Heliodiplodokus,

¹³⁰ 'Morrison, George Ernest (Chinese) (1862 - 1920)', *Australian Dictionary of Biography*, Volume 10, Melbourne University Press, 1986.

vulgo ‘peixe-dourado’, da família do *Heliichtherinkus*, etc.”. Agassiz diz ao estudante que descreva de novo o peixe. O estudante escreve-lhe um texto de quatro páginas com a descrição do peixe-dourado. Ao receber o artigo, Agassiz pede ao estudante que olhe para o peixe. Ao fim de três semanas, tempo que decorreu nas tentativas de descrição, o peixe estava já num avançado estado de decomposição. Certo é que o estudante algo há-de ter aprendido sobre o tema e Pound diz:

In Europe if you ask a man to define anything, his definition always moves away from the simplest things that he knows perfectly well, it recedes into an unknown region of remoter and progressively remoter abstraction.

Thus, if you ask him what red is he says it is a colour.

If you ask him what a colour is, he tells you it is a vibration or refraction of light, or a division of the spectrum.

And if you ask him what a vibration is, he tells you it is a mode of energy or something of that sort, until you arrive at a modality of being, or non-being, or at any rate, you get in beyond your depth and beyond his depth [...] (*Ibid*: 19).

Por contraste ao método da abstracção, ou seja, o da definição das coisas, Fenollosa enfatiza o método da ciência – “which is the method of poetry” (*ibid*: 20), que se distingue do da discussão filosófica e é a forma que a escrita ideográfica adopta através da figuração abreviada.

A representação ideográfica não visa que a figuração remeta para a sonoridade, mas sim para o espectro sensorial da visibilidade exterior ou interior: “It means the thing, or the action or situation, or quality germane to the several things that it pictures.” (Pound, 1951b: 21).

A pergunta óbvia é o que faz um chinês quando quer fazer uma figura de algo mais complexo, ou de uma ideia geral. Por exemplo, como consegue definir ‘vermelho’ numa figura que não esteja pintada? Fenollosa explica que um chinês representa o ‘vermelho’ em ideograma, juntando as figuras abreviadas de ‘rosa’, ‘cereja’, ‘ferrugem’, ‘flamingo’. Como um biólogo, usa algo que se adegue a este caso em particular e que se aplique a

todos os casos análogos. O ideograma chinês para ‘vermelho’ baseia-se em algo que toda a gente sabe.

Com esta demonstração, Fenollosa pretendia explicar como e porque é que uma língua escrita desta forma “HAD TO STAY POETIC” (Pound, 1951b: 22). O mesmo não se verifica nas línguas ocidentais, cuja representação escrita se rege por uma lógica sistémica outra, que não a figurativa. Contudo, o Método Ideogramático surge aqui como aquele que melhor se adequa ao estudo da co-relacção da literatura e da pintura:

This is nevertheless THE RIGHT WAY to study poetry, or literature, or painting. It is in fact the way the more intelligent members of the general public DO study painting. If you want to find out something about painting, you go to the National Gallery, or the Salon Carré, or the Brera, or the Prado, and LOOK at the pictures.

For every reader of books on art, 1,000 people go to *look* at the paintings. Thank heaven! (*Ibid*: 23).

Pound nunca perdeu de vista as palavras ‘consteladas’ nos textos antigos, não pelas suas conexões sintáticas, mas sim pelas mesmas razões, de ordem sensitiva, pelas quais o detalhe das formas esculpidas no mármore serem, a maior parte das vezes, os ‘responsáveis’ pela implacável eternização da peça inteira. Os ideogramas, como são imagens de algo elementar, operam no leitor/observador uma reverberação que ele identifica, porque está perante uma matriz energética natural.

A originalidade de Fenollosa reside na sua convicção de que a unidade de pensamento não se assemelha tanto à de um substantivo como à de um verbo e que os signos chineses denotam processos. Assim sendo, a metáfora é fulcral para cada processo e não um impedimento: a metáfora desoculta a natureza. Fenollosa pensava que a escrita chinesa não só absorve a substância poética da natureza, e constrói um segundo mundo de metáfora, mas também que, através da sua visibilidade pictórica, consegue reter a criatividade original com muito mais vigor e vivacidade do que qualquer língua fonética. Pound assumia a sua necessidade do método ideogramático, por este ser essencial à exposição de certos tipos de pensamento, mas não prescindia do som e da fonética.

Relativamente ao papel da metáfora no discurso poético, e na linha de Fenollosa, Pound afirma:

The whole delicate substance of speech is built upon substracta of metaphor [...] Relations are more real and more important than the things which they relate. The forces which produce the branch – angles of an oak lay potent in the acorn. [...] Art and poetry deal with the concrete of nature, not with rows of separate “particulars”, for such rows do not exist. Poetry is finer than prose because it gives us more concrete truth in the same compass of words (Pound, 1920: 377-8).

O que é facto é que a língua chinesa escrita estava adstrita aos sons da oralidade. Fenollosa sempre resistiu quanto pode ao reconhecimento de tal evidência. Pound, contudo, restitui o equilíbrio à Teoria do Método Ideogramático, ciente de que havia ainda muito que estudar a este respeito.

One bee in Fenollosa’s bonnet deserves notice: his idea that primitive Chinese sounds are less well represented by modern Mandarin (“This barbarous guttural dialect”) than by modern Japanese: so that in transcribing in Japanese syllables a poem such as that attributed to Emperor Shun (2255 B.C. if he existed) he could claim to be offering for the first time an approximation to the old sounds (*Ibid*: 226).

O estudo da fonética inerente aos ideogramas nunca foi abandonado por Pound. Na fase mais adiantada da sua vida, à medida que ia terminando *The Cantos*, ia retomando a reflexão sobre a questão do som no método ideogramático, na expectativa de insuflar esta vertente aos estudos de Fenollosa. De alguma forma, a propriedade musical da linguagem – *melopoeia*, que Pound elenca na sua teoria dos “Detalhes Luminosos”, resulta dessas sistemáticas ponderações.

O ensaio seminal de Fenollosa leva Pound a descobrir, por acaso, no dicionário de chinês de Morrison, o carácter que viria a ser emblemático do seu carácter na poética MAKE IT NEW:



131

A Teoria dos Detalhes Luminosos deve muito à reflexão que Pound fez sobre a Tradução – “A New Method in Scholarship”, como ele próprio lhe chamava. O primeiro texto da série “Osiris” – “A translation from the early Anglo-Saxon Text” – consistiu num exercício de tradução que Pound fez de *The Seafarer* e implicitamente marca o início do Vorticismo. O método ideogramático percorre um longo caminho até solucionar o problema do diagrama. É uma espécie de mapa que tem que ser explorado. De detalhe em detalhe, o leitor é levado a descobrir as relações teórico-funcionais implícitas no texto, ainda que com o distanciamento que o Vorticismo, por definição, requer.

¹³¹ Este carácter estava inscrito na banheira do fundador da dinastia Shang. Um machado está à direita do carácter e uma árvore em baixo à esquerda. Segundo o dicionário de Morrison, significa: “Renouvelle-toi complètement chaque jour; fais-le de nouveau, encorre de nouveau, et toujours de nouveau”. No *Canto* LIII, Pound usa o carácter duas vezes, entremeado com o de ‘sol’, também duas vezes.

4.4 - Teoria dos Detalhes Luminosos

Tal como Pound explica em “I Gather the Limbs of Osiris”, “Detalhes Luminosos” são transcendências no plano dos factos, não só do que é ‘significante’ ou ‘sintomático’, mas também do que é capaz de nos imbuir de “a sudden insight into circumjacent conditions, into their causes, their effects, into sequence, and law” (Pound, 1973: 22). “Detalhes Luminosos” são, por conseguinte, “patterned energies” que, retiradas dos seu contexto de origem continuam a manter o seu poder de “ilustrar”. A busca metafísica de o “Detalhe Luminoso” de um texto assenta em arquétipos situacionais, para além dos múltiplos planos do tempo e da condição humana.

Para cunhar o termo “Detalhe Luminoso”, Pound partiu de uma terminologia confuciana. Ao analisar os ideogramas que o inspiraram para a criação da expressão “Detalhe Luminoso”, Pound descodificou o seguinte: a luz que desce (do sol, da lua, das estrelas), ao ser observada como componente em ideogramas, vê-se que indica entidades espirituais, ritos, cerimónias; o sol e a lua indicam o processo total da luz, a radiação, a recepção e a reflexão da luz, por conseguinte, a inteligência que brilha; “sinceridade”, pictoricamente definida com um lance luz do sol e vem descansar verbalmente naquele ponto preciso. O lado direito deste composto significa aperfeiçoar, focalizar (cf. Kenner, 1971: 452).

Em 1940, Pound continuava ligado ao estudo da filosofia da luz e reflectia sobre o rasto deixado pelos ideogramas. Kenner diz: “I raise my eyes from this page and see a jet contrail, very high luminous pink in the dawn sky. Those who are skilled in fire may read it” (*Ibid*), o que segundo este crítico, vai ao encontro da terceira lei de Newton – acção e reacção, da lei de Boyle – que alia o calor e o volume dos gases, da descoberta de Dalton – de que o frio condensa a água, da lei da refacção de Snell – que diz que as gotículas se transformam em luminosidade quando a luz do sol entra nelas. São “self-interfering patterns”, terminologia que Pound muito usa para falar de *Luz* – elemento transversal a todas as artes.

Em 1958, depois de ter percorrido um longo caminho na arte poética, quando se instala no castelo de Brunnenburgo, Ezra Pound volta-se de novo para as notas que E. Fenollosa havia escrito para as palestras sobre o seu mestre Professor Mori. Curiosamente, nessa

reinvestida, Pound fixa a atenção no facto de os seres serem detentores de uma essência muito profunda que está em sintonia com o universo, face ao que se podem posicionar livremente, daí auferindo prosperidade, ou, pelo contrário, um enorme infortúnio. Transcreveu esta ideia para uma série de notas dactilografadas, em que faz alguns retoques às glosas de Fenollosa. É nessas notas que pode ler-se o apelo de Pound:

Poetry speaks phallic direction
Song keeps the Word forever
Sound is moulded to mean this
And the measure moulds sound. (*apud* Kenner, 1971: 104)

Efectivamente, o artigo de Fenollosa vai ao encontro do *ethos* da poética poundeana, pois traça uma distinção entre “visible hieroglyphics”¹³² e poesia “verbal”, sendo que, neste âmbito, a poesia chinesa dispõe de uma singular vantagem. Já que qualquer forma de expressão poética implica a regularidade e a flexibilidade das sequências frásicas, tal como a plasticidade inerente ao próprio pensamento, a vantagem da poesia chinesa reside no facto de esta combinar a vivacidade da pintura com a mobilidade dos sons.

A teoria de Pound releva a energia da linguagem no processo de representação. As palavras na página ganham detalhes específicos, como se estivessem gravadas na pedra. São vistas como imagens esculpidas, singulares ou fragmentadas, cuja energia transpõe *um* sentido inerente ao todo da obra que constituem. O interesse de Pound não incide no sentido do texto nem em palavras isoladas, mas sim no ritmo, na sonoridade, no seu impacto visual, no movimento conjuntural das palavras, que muito se deve a associações inconscientes de um dado universo imagético, ou a reverberações de sons dentro das palavras. Uma tal perspectiva aponta para a noção de “Vibração” de Kandinsky, bem como para a ideologia vorticista sobre a abstracção ao serviço da representação: as matrizes de energia, uma vez captadas, podem ser vertidas para a recepção e, quando percepcionadas, podem regressar ao original, re-energizando-o.

Para Pound, a captação do “Detalhe Luminoso” seria só um começo para abordar a questão da representação na obra de arte e do meio através do qual esta se concebe. A noção de Detalhe Luminoso está, portanto, intimamente ligada à questão atrás abordada

¹³² *Vd.* o livro de Johanna Drucker (1994), que, curiosamente, tem por título *The Visible Word*, e incide justamente no estudo semiótico da tipografia experimental das vanguardas europeias e nas actividades sinestésicas que se exercem no limite entre as artes visuais e a literatura.

das “estéticas correlacionadas”. Na poesia os meios são a palavra e a imagem¹³³. Tais vias de expressão artística devem ser postas em confronto com as das outras formas de expressão artística: “on one hand the simplest, the least interesting, and on the other the most arcane, most fascinating”, como observa em 1912, na *New Age* no artigo “Osiris, On Technique” (Pound, 1973: 31).

Se na sua fase imagista Ezra Pound se debruçava já sobre impressões e conceitos abstractos, ainda que partindo de formas tradicionais de lógica¹³⁴, é já no momento em que se assume como um vorticista que a sua teoria dos “Detalhes Luminosos” se consuma. Tal ocorrência rectifica o nosso interesse em incidir sobre esta formulação, que se baseava no pressuposto, que o Futurismo inaugurou, das *palavras em acção* e, podemos concluir, nos seus detalhes luminosos.

Na verdade, foi no Vorticismo, em 1914-15, que Pound melhor pode expressar a sua teoria, formulando articulações mais radicais: “I make a jump instead of a step” (*apud* Singh, 1994: xi), apesar de a teoria dos “Detalhes Luminosos” ser articulada nos doze artigos da *New Age*, “I Gather the Limbs of Osiris” de 1911-12, curiosamente a data das primeiras publicações de *Über das Geistige in der Kunst* de Wassily Kandinsky.

O título “I Gather the Limbs of Osiris” remete para uma dimensão espiritual, tal como o título do tratado de Kandinsky. Pound, quando escreveu o seu título, tinha em mente o mito de Osíris, que quando vê os seus membros, outrora espalhados, de novo reunidos, se torna não só o Deus dos Mortos, mas também a fonte da vida renovada. A energia dos membros, de novo congregados, confere-lhe novos poderes. Osíris simboliza as forças criadoras da natureza, a sua energia renovadora e a imperecibilidade da vida¹³⁵. Este mito, por sua vez, reporta-nos à simbólica patente na escrita e nos desenhos de Else Lasker-Schüler, nomeadamente ao seu alter-ego *Prinz Jussuf von Theben*, assim como denota paralelismos com a imagética da peça de Wyndham Lewis, que adiante analisaremos, *Enemy of the Stars*, cujo protagonista morre e renasce.

¹³³ Em VORTEX Pound (*Blast I*, p. 154), lê-se “The primary pigment of poetry is the IMAGE”.

¹³⁴ A distinção das duas fases da teoria de Pound não foi estabelecida por ele, mas sim pela recepção crítica do seu trabalho. Amy Lowell, entre outros, acaba por converter o Imagismo em *Amyagism*, como ironicamente se fez notar para mostrar que uma espécie de apropriação estava a decorrer. Ultrapassando o próprio Pound, o Imagismo estava a ser convertido em algo de metafísico, ainda contaminado pelo Simbolismo. Daí que Pound tenha sentido que o Imagismo pedia o seu afastamento.

¹³⁵ *Vd* <http://www.greatdreams.com/osiris.htm>.

“The Method of Luminous Detail”, tal como Pound o explica, consiste em fazer incidir o olhar para os detalhes de um texto literário, como se se tratasse da delapidação de um diamante. O olhar cultivado deverá captar o brilho da essência do detalhe e transmitir a sua singularidade. Trata-se de um método que pretende verificar o que faz de uma obra de arte inequivocamente uma obra de arte. Na Introdução aos textos *Osiris*, Pound afirma:

In the history of the development of civilisation or of literature, we come upon such interpreting detail. A few dozen facts of this nature give us intelligence of a period [...]. These facts are hard to find. They are swift and easy of transmission. They govern knowledge as the switchboard governs an electric circuit (Pound, 1973: 24).

O método do “Detalhe Luminoso”, como Pound o expõe em “I Gather the Limbs of Osiris”, surge por oposição ao método do *multidinous detail* prevaiente, que abordava a poesia de forma sentimentalista e generalizadora, circunscrevendo-a a uma plataforma metafísica empobrecedora. Pound dirigia a atenção para “the normal man wishing to live mentally active” (*Ibid*: 22). Cabe ao poeta detectar o “Detalhe Luminoso” e apresentá-lo, sem que seja necessário tecer qualquer comentário. Esta abordagem proporciona uma maior latitude à resposta individual face ao texto. Intensifica a dimensão sensorial dos intervenientes no texto, pelo que o leitor/perceptor adquire um estatuto de artista também ele, já que intervém activamente no processo de moldagem das palavras.

Se para Pound a escultura é uma forma de dotar a matéria de contornos energéticos, a poesia é uma forma de focar a energia individual, bem como de lupar os seus detalhes concretos. As palavras são encaradas como uma rede de relações *in process*, passíveis, portanto, de serem compostas, moldadas e metamorfoseadas. “Furious from perception” (Singh, 1994: ix), Ezra Pound tinha uma natureza compulsivamente interdependente e interactiva, no que diz respeito, quer a faculdades criativas, literárias, artísticas, quer a atitudes políticas, económicas ou pedagógicas.

Pound não se interessa pelo que é estático, mas sim pelo que pode mudar, de tal forma que encara os objectos materiais como *forças* carregadas de energia que existem em *interface* com outros objectos ou seres e que exercem entre si estímulos tangênciais. Donald Davie (1975: 66-7) refere algumas imagens paradigmáticas desta perspectiva

poundeana do *beat*, ou energia, inerente a todas as coisas materiais: os homens que combatem em luta greco-romana, que, quando se abraçam em luta, tremem; a matriz da rosa que se forma com as limalhas de ferro num magneto; a tromba de água, ou o turbilhão, que rodopia no sentido descendente. Tais imagens ajudam a perceber como, de acordo com a concepção poundeana, o “sentido” de uma obra de arte não é fixável e, por conseguinte, nunca é igual: a sua re-inserção num dado macro ou micro-contexto fá-lo variar. Algo acontece para completar o repertório da obra, desde a sua génese, ou mesmo desde algum momento que anteceda a sua própria génese.

A linguagem, segundo esta perspectiva, parece ter uma vida própria: um poder para adaptar, mutar e sobreviver. A linguagem é vista como uma malha de palavras que se intertecem e que liga as pessoas, não obstante as suas nacionalidades. Por outro lado, as fibras que compõem a linguagem verbal andam para trás e para a frente no tempo e, à medida que se estabelecem percursos anteriores ou posteriores, é possível estabelecer conexões variáveis.

A forma como Ezra Pound aborda a relação arte/vida – bem como as variáveis segundo as quais essa relação é passível de ser equacionada – encontra paralelo na sua poética, que sugere que o livre arbítrio da palavra, tal como a sua distanciação daquilo que significa, pode ser tão importante como a sua correspondência directa. Interessa o sentido enquanto atmosfera do texto. Sendo que o “Detalhe Luminoso” acciona uma súbita perspectiva interior, que faz emergir a equação emocional do texto.

Em “How to Read”¹³⁶, na secção «Language», Ezra Pound elenca as várias formas através das quais a linguagem das palavras é imbuída de carga ou energizada. No seguimento da sua teoria dos “Detalhes Luminosos”, Pound enuncia três propriedades da linguagem poética e de como, cada uma delas actua a diferentes níveis:

1. *Melopoeia*, a propriedade musical;
2. *Phanopoeia*, a propriedade visual;
3. *Logopoeia*, a propriedade que inclui tanto o «sentido directo», como o «jogo (“play”) da palavra no seu contexto». (cf. Pound, 1954: 24-5)

¹³⁶ Artigo publicado em 1929 no *New York Herald Tribune*.

Quando se refere à categoria da *Melopoeia*, Pound diz que as palavras estão carregadas “over and above their plain meaning, with some musical property, which directs the bearing or trend of that meaning” (*Ibid*: 25). O ritmo do texto é um dos princípios fulcrais da teoria dos “Detalhes Luminosos”, como afirma em “A Retrospect” (inicialmente publicado na *Poetry*, em 1913) na secção “Credo”:

I believe in ‘absolute rhythm’, a rhythm that is in poetry, which corresponds exactly to the emotion or shade of emotion to be expressed. A man’s rhythm must be interpretative; it will be, therefore, in the end, his own, uncounterfeiting, uncounterfeitable (Pound, 1954: 9).

O ritmo a que Pound se refere é interpretativo, ou seja, patenteia sentido, mas um sentido inefável, como a “emoção ou a sombra da emoção” que se quer expressar, ainda que em co-relacionamento, consideramos nós, com outro “pigmento da poesia” a imagem veiculada pela sua forma, que pode metaforizar sonoridade. A propósito de “forma”, no mesmo texto, faz a ligação entre a *melopoeia* e a *phanopoeia*:

I think there is a ‘fluid’ as well as a solid content, that some poems may have form, some as water poured into a vase. That most symmetrical forms have certain uses. That a vast number of subjects cannot be precisely, and therefore not properly, rendered in symmetrical forms (Pound, 1954: 9).

A *Phanopoeia* significa “[a] casting of images upon the visual imagination” (*Ibid*: 25), sendo que a simplicidade deve reger o discurso, uma vez que a linguagem é feita de coisas concretas, ainda que as mesmas coisas concretas transformem em essências e fertilizem a evasão à representação¹³⁷. No seu artigo *Vorticism*, Pound refere-se às diferentes atmosferas da poesia e a respectiva conexão desta com a pintura e a escultura:

¹³⁷ Se nos debruçarmos sobre o seu poema, escrito em 1911, “In a Station of Metro” (Pound, 1912c: 53), verificamos que as impressões visuais sobre as coisas concretas, são ordenadas e transformadas de acordo com percepções:

“The apparition of these faces in the crowd;
Petals on a wet, black bough.”

Vd comentário de Pound sobre este poema no seu artigo “Vorticism”, publicado em *The Fortnightly Review* 571, re-editado em *Gaudier Brzeska, a Memoire*: “Three years ago in Paris I got out of a ‘metro’ train at La Concorde, and saw suddenly a beautiful face, and then another and another, and then a beautiful child’s face, and then another beautiful woman, and I tried all that day to find words for what this had meant to me, and I could not find any words that seemed to me worthy, or as lovely as that sudden

There is a sort of poetry where music, sheer melody, seems as if it were just bursting into speech. There is another sort of poetry where painting or sculpture seems as if it were “just coming over into speech” (Pound, 1970: 89).

No mesmo ensaio, adverte para o facto de a imagem não ser uma ideia: “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” (*Ibid*: 92). Pound reforça o princípio estético inerente à noção de Pigmento Primário, através da aplicação da imagem do vórtice. Numa nota ao mesmo ensaio, diz claramente: “No artist can possibly get a vortex into every poem or picture he does” (*Ibid*).

Na sua ponderação sobre a arte, assumia igualmente fulcral importância um outro ingrediente: “refined exactness”. E dizia: “Great art is made up to call forth, or create, an ecstasy. The finer the quality of the ecstasy, the finer the art: only secondary art relies on its pleasantness” (*Ibid*). Os seus comentários sobre a interacção entre o ritmo e a melodia mostram o seu respeito por uma tal *maestria* que englobasse a criatividade e a técnica. Considerava o ritmo tão essencial na poesia como na música. O ritmo em poesia tem, no entanto uma primazia de natureza emocional diferente daquela que desempenha na música: compete ao poeta aferir se a correspondência entre o ritmo e a atmosfera que circunda o pensamento emocional do verso é exacta. Uma tal aferição tem que ser feita através daquilo a que Pound tantas vezes enuncia: “a very profound intuition of verity” (*Ibid*), que está na origem do vigor e da fecúndia da produção literária.

De acordo com os pressupostos da poética poundeana, a movimentação da energia textual é portadora de sentido e processa-se através das propriedades da linguagem, ou seja, a sonora, a visual e, aquela a que chamaremos performativa, a *logopoeia*, já que requer que as palavras contracenem umas com as outras até se impregnarem de sentido.

emotion. And that evening, as I went home along the Rue Raynouard, I was still trying, and I found, suddenly, the expression. I do not mean that I found words, but there came an equation ... not in speech, but in little spots of colour. It was just that -- a "pattern," or hardly a pattern, if by "pattern" you mean something with a "repeat" in it. But it was a word, the beginning, for me, of a language in colour. [...] If you try to make notes permanently correspond with particular colours, it is like tying narrow meanings to symbols. That evening, in the Rue Raynouard, I realised quite vividly that if I were a painter, or if I had, often, that kind of emotion, or even if I had the energy to get paints and brushes and keep at it, I might found a new school of painting, of "non-representative" painting, a painting that would speak only by arrangements in colour (Pound, 1970: 81-95).

A *logopoeia* é de longe a mais complexa das propriedades. *Logos* – significando linguagem, serve para enunciar um julgamento, para afirmar ou negar, sendo que aqui introduz uma conceptualização de abordagem textual, que se prende com ressonâncias várias da palavra, enquanto tal. A propósito desta propriedade da linguagem, diz Pound:

LOGOPOEIA, “The dance of the intellect among words”, that is to say, it employs words not only for their direct meaning, but it takes count in a special way of habits of usage, of the context we *expect* to find with the word, its usual concomitants, of its known acceptances, and of ironical play. It holds the aesthetic content which is peculiarly the domain of verbal manifestation, and cannot possibly be contained in plastic or in music. It is the latest come, and perhaps most tricky and undependable mode (Pound, 1954:25).

De acordo com Edwin Genzler (1993: 24), esta afirmação é notoriamente pós-estruturalista, já que põe em primeiro plano o domínio da manifestação verbal e o jogo irónico. Esta é uma propriedade que desencadeia associações à “estrela dançante” de *Also sprach Zarathustra* de Nietzsche, que faz com que os “olhos cintilem” (Nietzsche, 1883-85:198) e induz às ressonâncias que uma palavra pode produzir quando posta em jogo, devido às associações intertextuais que faz emergir, através de paradigmas de sentidos, habituais ou não.

A teoria de Pound implica, por um lado, que se esteja familiarizado com a tradição e, por outro, que se saiba como estar de fora de qualquer lógica institucionalizada. Para se entender a *logopoeia* de um texto é precisa, segundo Pound, uma *submissão* à atmosfera e aos processos de pensamento do texto no seu tempo. É preciso datar e situar a sensibilidade e o estado de espírito, de maneira a que se possa processar a sua transposição para a cultura presente, devolvendo-se assim a contemporaneidade ao texto.

Uma vez que as palavras não existem fora de um contexto, o texto deve ser *recebido* tendo-se sempre presente na imaginação o contexto (“a cena”), bem como a expressão nesse mesmo contexto (“evento”). Pound considera que o sentido não é algo de abstracto e parte e uma linguagem universal, mas algo que sempre esteve posicionado no fluxo da história. Para desocultar esse sentido, tem que se saber a história e reconstituir o enquadramento em que esse sentido ocorre.

O enfoque da poética de Pound é posto nas imagens específicas, nas palavras individuais, nos fragmentos, nos “Detalhes Luminosos”. O seu método enfatiza a justaposição e a consubstanciação, na expectativa de que as novas combinações reajam quimicamente e ordenem um novo composto libertador de energia, tal como sugeria Kandinsky, ao falar de “Vibração”. Para Pound, o poeta e o leitor são encarados como catalizadores que trabalham com palavras específicas: palavras podem tomar outras direcções para além das lineares, como “atalhar” para trás, historicamente, para os lados, justapondo-se, para a frente, perpetuando novas combinações: *sin'-taxe* funde-se com *sin'-tese*, num processo equivalente ao preconizado por Kandinsky, quando elabora sobre “Forma e Abstracção”. A poética textual de Pound deve primar pela preservação da precisão, dos detalhes e das imagens específicas, ainda que a informação inferida de um todo textual coerente se processe pela via de uma filtragem perceptiva que, seguramente passa por se compatibilizar com o princípio da “Necessidade Interior”, que Kandinsky formulou. Nos capítulos que a este se seguem (5 e 6) veremos como Else Lasker-Schüler, por um lado, e Wyndham Lewis, por outro, materializaram os pressupostos destas poéticas na sua escrita.

Capítulo 5

**Else Lasker-Schüler e o Modelo de Wassily Kandinsky:
- Intersecções com a Poética Textual de Pound**

Capítulo 5

Else Lasker-Schüler e o Modelo de Wassily Kandinsky: - Intersecções com a Poética Textual de Pound



Placard no metro da
Rua Else Lasker-Schüler em Berlim

A obra de Else Lasker-Schüler é vastíssima e começa a ser alvo de interesse em vários domínios dos Estudos Comparatistas em todo o mundo, protagonizando eventos de várias ordens, como ciclos e congressos interartes, *performances* – de que ela foi pioneira –, recitais, exposições e re-edições da sua obra em livro ou em suporte áudio. Lasker-Schüler escreveu poesia e prosa de todo o género, bem como desenhou, ilustrou, tendo mesmo chegado a pintar.

«La clocharde céleste»¹³⁸, como alguém lhe chamou, teve mundividências múltiplas tanto na realidade como na escrita e na arte. Else Lasker-Schüler (1869-1945) nasce em Wuppertal Elberfeld, na região do Ruhr e morre na Palestina. De origem judaica, é reconhecida como escritora e artista plástica da vanguarda alemã das primeiras décadas do século XX. Lasker-Schüler vive em Berlim de 1894 a 1933, ano do seu exílio em Zurique; em 1932 tinha recebido o prémio Kleist. A partir de 1939, vive em Jerusalém, onde morre, muito só, aos 61 anos, embora ilustre nos círculos artísticos desta cidade. Em Berlim, a polémica e a consagração, a solidão e a imensa *entourage* de figuras artísticas, ilustres e desconhecidas, tinham igualmente feito parte da sua vida.

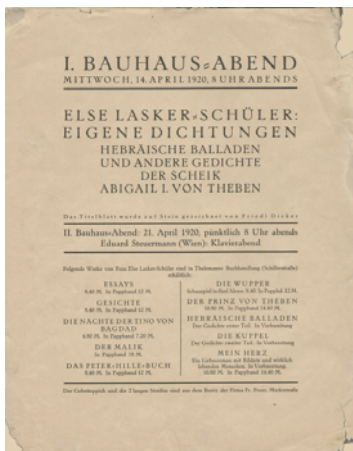
¹³⁸ Título de um artigo no *Le Monde* (09. Junho.1989) de Bott François sobre Else Lasker-Schüler. Neste artigo é citado Jean Michel Palmier que diz que «elle traversa ciel expressionniste à la manière d'une étrange météore. Il est vrai qu'elle passe d'une idée à l'autre avec une rapidité incroyable et qu'elle illumine tout ce qu'elle rencontre.... » (vd. www.alapage.com).

Os textos de Else Lasker-Schüler contam com métodos literário-plásticos muito próprios, que transformam o sonho numa forma de existência e patenteiam sistematicamente a “Necessidade Interior”, na acepção kandinskiana do termo, que redundava numa atmosfera abstraccionista e que deixa no leitor reverberações de visibilidade pictórica. Estes textos, com especial incidência para os que foram publicados pela primeira vez nos primeiros números de *Der Sturm* (1910-1911), são o nosso foco de análise, fundamentalmente na verificação dos pressupostos teóricos de Kandinsky que atrás avançamos, bem como a detecção de intersecções das teorias literárias poundeanas.

Paralelamente, no capítulo que a este se segue, o capítulo 6, faremos a verificação das premissas teóricas de Ezra Pound na fase vorticista em textos programáticos, da mesma fase, do pintor-escritor Wyndham Lewis, que tenham sido publicados pela primeira vez na revista *Blast*. Detectar-se-á igualmente a possibilidade ou impossibilidade de aplicação das teorias de Kandinsky desta fase do Expressionismo (anos 10) nestes textos vorticistas.

Sendo o nosso objectivo estudar a aplicação de duas poéticas, uma visual outra textual (a de Kandinsky e a de Pound respectivamente), a textos de autores em que a dupla vocação os diferenciava dos outros autores dos movimentos que integraram na década de 10, a escolha de Wyndham Lewis tem um fundamento claro: falamos de um autor com uma vasta obra pictórica e, simultaneamente, uma influente obra textual. Já o caso de Else Lasker-Schüler, no que diz respeito à dupla vocação, se reveste de contornos diversos: eminentemente poeta, Lasker-Schüler escreveu, como Lewis, romances, peças de teatro, contos, ensaio, etc. e usou a ilustração, o desenho, em alguns casos a pintura, com um intuito de diferente natureza do de Lewis, ou seja, Lasker-Schüler usava os diferentes meios, que se complementavam na mesma obra¹³⁹.

¹³⁹ Em 1895 Else Lasker Schüler teve aulas de desenho na Escola Max Lieberman – Simson Goldberg. A partir de 1911, começou a publicar textos com ilustrações próprias e em 1916 os seus desenhos já eram expostos no Hagener Folkwang-Museum. Seguiram-se outras exposições, em Berlim e Londres. Em 2001, comissariada por Ricarda Dick, foi levada a cabo a exposição sobre a obra de Else Lasker-Schüler – ‘Schrift : Bild : Schrift’ na Casa August Macke, em Bona. A Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft publicou um catálogo da exposição, com a colaboração dos autores Sigrid Bauschinger, Itta Shedletzky, Ricarda Dick, Ulrike Marquardt, Roswitha Klaiber, Andrea Suppmann, Margarethe Jochimsen, Karl Jürgen Skrodzki, Markus Hallensleben und Rainer Stamm, autores que se têm vindo a debruçar sobre a obra de Lasker-Schüler no contexto do Modernismo europeu e no âmbito da sua ligação às revistas literário-artísticas que orbitaram em torno do Expressionismo.



Cartaz do 1º Recital de E. Lasker-Schüler na Bauhaus, em 1920, com ilustração da autora

Lasker-Schüler criou estilos de escrita que combinam as formas tradicionais com experiências com ritmo, métrica, rima e jogos de palavras que remetem para dimensões intelectuais e sinestésicas outras. Pound referia-se a este tipo de escrita que urgia criar, quando falava das novas propriedades da linguagem: *melopoeia* – a propriedade musical, *phanopoeia* – a propriedade visual e a *logopoeia* – os jogos das palavras no intelecto. Estas propriedades da linguagem de que fala Pound, são, a nosso ver, geradores de reverberações nos sentidos, a que Kandinsky chama “Vibração” com efeitos físicos e psíquicos. O estilo literário-plástico que Lasker-Schüler materializou serve de plataforma para toda uma concepção poética interactiva.

Quanto mais abstracto é o raciocínio na escrita, melhor nos servem modelos de análise que privilegiem as sensações. Agora não é só a pintura que é abstracta. Wyndham Lewis transpôs para a escrita os pressupostos que adoptava na sua pintura na fase vorticista, de que resultou a peça que vamos analisar *Enemy of the Stars* (1914), publicada na *Blast 1*.

Esta tentativa de fazer uma prosa que acompanhasse o ritmo de evolução das artes plásticas é, de uma forma espontânea, conseguida por Else Lasker-Schüler, que lida com palavras como com pensamentos e sensações.

Kandinsky considerava que os artistas devem estar sintonizados com a vontade universal. Pound reflectiu sobre a existência de um “Tecido Percepcional” que une uma parcela da humanidade na concepção artística e ontológica, independentemente da sua conjuntura espaço-temporal. Else Lasker-Schüler constrói uma prosa pensativa que conduz o leitor à partilha de uma “Necessidade Interior” que é sua, através de uma escrita que potencia as relações heurísticas que as artes mantêm consigo próprias e com o exterior. Para descobrirmos tais conexões, faremos uma breve incursão a alguns textos ilustrados de Lasker-Schüler e do seu mundo ficcional, ou mesmo dos seus alter-egos.

Seguidamente, analisaremos alguns contos e outra prosa curta, publicada em *Der Sturm*, curiosamente em fase bem inicial desta publicação. Essa fase coincide com a parceria conjugal de Else Lasker-Schüler com o editor da revista, Herwarth Walden, altura em que realmente se envolveu com a publicação e adjuvante círculo. Estes contos e algumas figurações permitem-nos constatar como a autora exercia a abstracção na escrita pela via da premissa de Kandinsky da “Necessidade Interior”.

Finalmente, esta mesma premissa continuará a ser verificável na poesia de Lasker-Schüler, da mesma fase na revista *Der Sturm*. A sua poesia, que tem características únicas no universo expressionista, evidencia que a poética visual de Kandinsky encontra retorno ficcional na escrita, principalmente se pensarmos na radicalização da metáfora que Else consegue e nas implicações formais e visuais que a sua poesia contém.

Muitas das premissas teóricas do Expressionismo foram, como já vimos, proporcionadas pelas revistas. Kandinsky e Marc, nomeadamente através de *Der Blaue Reiter*, Walden e Franz Pfemfert, através de *Der Sturm* e de *Die Aktion*, respectivamente. Muitos dos autores publicavam em várias revistas ao mesmo tempo, sendo que *Der Blaue Reiter* e *Der Sturm* foram as revistas mais vocacionadas para a publicação de textos de ficção e de textos programáticos em torno da literatura e das artes plásticas. *Der Blaue Reiter* terminou com o desaparecimento de Franz Marc, morto em combate, na Primeira Grande Guerra. *Der Sturm* acabou por concentrar em torno de si o mais coeso dos grupos expressionistas, muitas vezes sentados à mesa de café de Walden e Else Lasker-Schüler.

5.1 – Breve Avaliação da Movimentação Ficcional de Else Lasker- Schüler

“Wir Deutschen sind und bleiben (...) Illustratoren auch als Maler”.¹⁴⁰

(Franz Marc, 1914)

“Der blaue Reiter ist da – ein schöner Satz, fünf Worte – lauter Sterne. Ich denke nun wie der Mond”.¹⁴¹

(Jussuf, 1912)

Nesta secção do capítulo 5, temos por objectivo traçar uma breve panorâmica de algumas facetas ficcionais de Else Lasker-Schüler ligadas às revistas *Der Sturm* e *Der Blaue Reiter*. Nas secções seguintes (5.2 e 5.3), focaremos as análises dos *corpora*.

Else Lasker-Schüler era a única mulher entre os mais conhecidos dos novos poetas, como Gottfried Benn, Georg Heym, Jakob von Hoddis, Alfred Lichtenstein, Georg Trakl, Ernst Stadler, Ernst Lotz, August Stramm e Franz Werfel. Else Lasker-Schüler entrou na *avant-garde* berlinense mal o Expressionismo começou a desenvolver-se. O peso de liderança de Lasker-Schüler neste meio torna-se muito grande e, juntamente com Herwarth Walden chega a fundar o clube de arte *Verein für Kunst* (1904-1909), onde tinham lugar *performances* literário-artísticas. A sua reputação como poeta, a sua energia e contactos, bem como apetências empresariais, serviram também para fundar *Der Sturm*, onde publicou extensas páginas.

As discussões artísticas e *performances* espontâneas estavam na ordem do dia no Café des Westens, no Grössenwahn ou no imponente Romanisches Café, este último muito frequentado por expatriados. Nestes locais, havia inclusive jornais e informação sobre as publicações mais recentes, circulavam poemas, contos, peças, ensaios. Lasker-Schüler

¹⁴⁰ “Nós, alemães, somos e seremos ilustradores tanto quanto pintores”, escreve Franz Marc, numa carta a August Macke em 12 de Abril de 1914. *Kataloge Ausstellung - (1979) Berlin 1900 – 1933* tradução nossa), *Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland, Kunst Architektur Graphik, Literatur, Industriedesign, Film Theater Musik* (Paris: Centre Georges Pompidou). (Edição alemã: 1979, München).

¹⁴¹ “ O cavaleiro azul chegou – uma frase bonita, cinco palavras – estrelas altas. Muito bem, eu penso como a lua” (tradução nossa) (Marquardt /Rölleke, 1998: 34).

descrevia os cafés como “um mercado da bolsa” onde os “negócios se fechavam” (cf. Miller, 1999: 34). A multiplicidade de linguagens do projecto Dada pode antever-se na planificação das *soirées*. Eram recitais concebidos em diferentes linguagens e em diversas línguas. Lasker-Schüler frequentava também cafés idênticos noutras cidades, como Leipzig, Munique, Praga, Viena, Zurique e, apesar da prevalência masculina nestes lugares, ela encontrava outras mulheres com quem se identificava. É o caso de Nelly Sachs e Marianne Werefkin, entre outras.

Em 1911, Lasker-Schüler tinha-se tornado numa das mais notáveis figuras ligadas à escrita. Nesta altura ela era já autora de três volumes de poesia, um livro de ensaio e ilustrações à memória do escritor anarquista Peter Hille e uma peça de teatro, *Die Wupper*. Gabriele Münter referia-se às frequentes imitações do estilo de Lasker-Schüler como “herum zu laskern”¹⁴² (*apud* Bauschinger, 1980: 85).

Em 1918, Kasimir Edschmid classifica Lasker-Schüler como uma figura de proa entre os grandes poetas da época, por ser mais intemporal do que os outros e por isso permanece um epifenómeno capaz de levar o leitor a sentir a quintessência da poesia: “Sie ist eine der größten Dichterinnen, weil sie zeitloser ist als alle, sie tritt dich neben das Hohe Lied [...] Die Lasker hat nichts um sich“ (Anz/Stark, Hg., 1982: 53)¹⁴³.

Na sua antologia de textos expressionistas de 1922, *Menschheitsdämmerung*, Kurt Pinthus publica vários poemas de Else Lasker-Schüler e afirma que ela é uma das poucas figuras literárias que se distinguem da multidão (*apud* Miller, 1999: 35). No prefácio que fez à sua poesia nesta antologia, Else Lasker-Schüler, deixa bem claro que a sua civilização é individual:

Ich bin in Theben (Ägypten) geboren, wenn ich auch in Elberfeld zur Welt
kam im Rheinland. Ich ging elf Jahre zur Schule, wurde Robinson ...¹⁴⁴

Em 1925 Carl Zuckmayer refere-se à mais alta *intelligentsia* e sociedade de Berlim e elenca figuras como Albert Einstein, Else Lasker-Schüler, Bertolt Brecht, etc. (Miller,

¹⁴² “à moda de Lasker” (tradução nossa).

¹⁴³ “Ela é uma das maiores poetas de sempre, porque ao contrário dos outros, é intemporal, e leva-nos à quintessência da poesia ... A Lasker não tem ninguém similar” (tradução nossa).

¹⁴⁴ Texto disponível em www.els.gesellschaft.wtal.de.

“Nasci em Tebas (Egipto), quando vim ao mundo em Elberfeld, no Reno. Fui onze anos à escola e tornei-me Robinson... (tradução nossa).

1999: 35). Mas já em Junho de 1912, no seu artigo “Gegen die Neutöner”, Karl Kraus havia dito, na revista que editava, *Die Fackel*:

Ich halte Else Lasker-Schüler für eine große Dichterin. Ich halte alles, was um sie herum neugetönt wird, für eine Frechheit“ (Anz / Stark, Hg. 1982: 86).¹⁴⁵

Els, como os amigos lhe chamavam, desenhava muito e, como Lewis, encarava a escrita como associada das artes visuais, onde era imperioso inovar. Lasker-Schüler mantinha laços de amizade muito fortes com o co-fundador de *Der Blaue Reiter*, Franz Marc, com quem se correspondia através de postais poéticos, desenhados e pintados, quer por ela quer por ele, e sentia uma grande atracção pelo conceito de “Necessidade Interior” de *Der Blaue Reiter*.

Esta correspondência, que tem início em 1912 e se prolonga até 1919¹⁴⁶, entre Else e Marc manifesta uma grande afinidade de sensibilidade artística e processa-se no foro do jogo efabulatório pró-infantil. Inventam-se personagens fictícias que, através do distanciamento do real, envergam identidades de compatibilidade funcional que instiga a criação.

Else Lasker-Schüler assina os postais como Prinz Jussuf von Theben – personagem que deriva mais tarde para Kaiser *Malik*, o protagonista do seu romance de 1919 sobre amor e guerra. Nos postais manuscritos, a corporalidade da escrita emerge e *Prinz Jussuf* dirige-se a Franz Marc, por exemplo, com um “Mein lieber, wundervoller blauer Reiter” (“meu querido, maravilhoso cavaleiro azul”).

O conteúdo escrito dos postais versava numa toada idêntica à do conteúdo utópico-pictórico, sem, contudo deixar de focar assuntos e estados de espírito reais.

¹⁴⁵ “Considero a Else Lasker-Schüler uma grande poeta. Considero todo o resto que se produz ao pé dela um atrevimento” (tradução nossa).

¹⁴⁶ Os postais de dupla face, prosa poética de um lado e pintura do outro, estão expostos na Staatliche Graphische Sammlung, em Munique, e na National Galerie, em Berlim. Encontram-se também compilados no livro *Else Lasker-Schüler / Franz Marc – Mein lieber, wundervoller blauer Reiter. Privat Briefwechsel* (Marquardt/Rölleke, 1998).



Else Lasker-Schüler, *Prinz Jussufs Morgenmusik*, postal a F. Marc, em 9 de Novembro de 1912

Neste postal, chamado “Prinz Jussufs Morgenmusik” (“A música da manhã do Príncipe Jussuf”), E. Lasker-Schüler estabelece uma analogia entre a música e a poesia, sendo o postal representativo do príncipe que toca para os amigos que o recebem e o texto refere que o mesmo príncipe levará muitas poesias. Diz assim:

Wertester Maler,

Wenn ich nach München komme, (ich bin Jussuf der Prinz von Theben) soll ich Franz Marc besuchen? Die blauen Reiter schenken Sie mir dann eine Stunde und ich bringe Ihnen bunte Steine mit. Ich habe viele Gedichte gedichtet, auch die *Versöhnung* – warum haben Sie die *Versöhnung* gezeichnet – sind Sie auch so schmerzlich verloren wie ich, daß ich keinen Weg mehr habe nur Schluchten.¹⁴⁷ (Marquardt/Rölleke, Hg., 1998: 28)

¹⁴⁷ “Valoroso Pintor, Se eu for a Munique, (sou o Príncipe Jussuf de Tebas) posso visitar o Franz Marc? Os cavaleiros azuis concedem-me uma hora e eu levo-lhes pedras multicolores. Poetei muitos poemas, iclusivé, *Versöhnung* (*Reconciliação*) – porque ilustrou *Versöhnung* – também está tão dolorosamente perdido quanto eu, que não tenho outra saída senão soluçar” (tradução nossa).

A referência a “bunte Steine” remete para os contos *Bunte Steine*, publicados em 1853, de Adalbert Stifter (1805-1868), em que é marcante o tema “Civilização” versus “Natureza”, onde as cores têm um fortíssimo poder simbólico e as pedras habitam uma dimensão própria: “Eines Tages war in den Steinen eine besondere Hitze. Die Sonne hatte zwar den ganzen Tag nicht ausgeschienen, aber dennoch hatte sie den matten Schleier; der den ganzen Himmel bedeckte, soweit durchdrungen, daß man ihr blasses Bild immer sehen konnte, daß um alle Gegenstände des Steinlandes ein wesenloses Licht lag, dem kein Schatten beigegeben war [...] (Stifter, 1981: 283).

Efectivamente, Franz Marc ilustrou em 1912, o poema de Else Lasker-Schüler *Versöhnung* (1910).



Capa do nº 23 de *Der Sturm*, 1912, com a ilustração de Franz Marc do poema *Versöhnung*

Estas figurações de identidade bem masculinas, em que é mais imediata a libertação jocosa entre duas pessoas de sexo oposto, não impedem os autores dos postais de se centrarem em temas como a maternidade e, simultaneamente, procederem a uma encenação intertextual com as artes plásticas. Veja-se, por exemplo, “a mãe égua dos potros azuis”, a prol do “cavalo azul” de Marc. Note-se que em 1913 já o almanaque *Der Blaue Reiter* se havia extinguido.



Franz Marc, *Die Mutterstute der blauen Pferde*,
postal a Else Lasker-Schüler, em 20 de Março
de 1913

Nesta tecitura caleidoscópica do texto com a imagem, os autores, através das personagens que encarnam, projectam-se no mágico mundo epistolar multidiscursivo: „Lieber Prinz, dies ist die Mutterstute der blauen Pferde, aus dem Gestüt des Prinz von Theben“ (Marquardt/Rölleke, Hg. 1998: 60)¹⁴⁸.

Os textos de Franz Marc nos postais a Els articulam-se com o disfarce exterior para demonstrarem a identificação interior. É como se Marc aprendesse com Else a ultrapassar-se a si próprio, autoestilizando-se e assim ficcionam a sua própria civilização, como Pound sugeriria. Franz Marc escreve assim no postal de 13 de Abril de 1913:

Prinz, nur nicht um meinetwillen grämen! Ich bin die Dummheit der Menschen gewohnt¹⁴⁹ (*Ibid*: 66).

O processo de abstracção materializa-se, assim, na escrita, através da valência icónica, que dá forma à “Necessidade Interior” kandinskiana dos autores dos postais. Else Lasker-Schüler e Franz Marc desencadeiam um acto literário-pictórico em que o idioma da vontade própria dá visibilidade a uma encenação com pendor arábico.

¹⁴⁸ “Caro Príncipe, esta é a mãe égua dos potros azuis, da coudelaria do Príncipe de Tebas” (tradução nossa).

¹⁴⁹ “Príncipe, peço-lhe que não morra de desgosto por mim! Já estou habituado à estupidez das pessoas” (tradução nossa).

Um outro alter-ego de Else é a princesa Tino. *Die Nächte der Tino von Bagdad* (1907) é publicado por Paul Cassier em 1919. Trata-se de uma série de contos, com grafismo gótico e capa da autora.



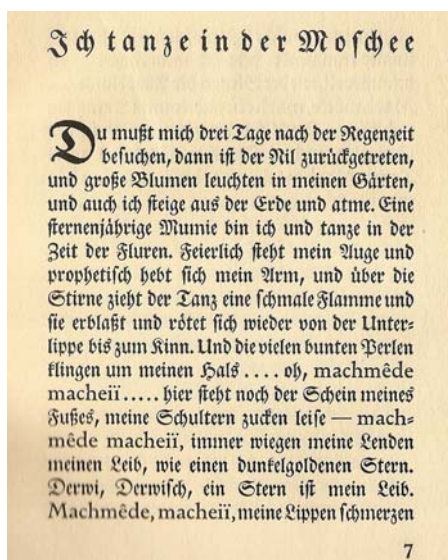
1ª edição de *Die Nächte der Tino von Bagdad*

Os contos relatam um sonho passado no oriente, em que Lasker-Schüler faz emergir pequenos laivos da língua árabe que repete ritmicamente. Vejamos um excerto de “Ich tanze in der Moschee”:

... die vielen bunten Perlen klingen um meinem Hals....oh, machmède macheiï..... hier steht noch der Schein meines Fußes, meine Schultern zucken leise – machmède macheiï, immer wiegen meine Lenden meinen Leib, wie einen dunkelgoldenen Stern. Derwi, Derwish, ein Stern ist mein Leib. Machmède macheiï, meine Lippen schmerzen nicht mehr...(Lasler-Schüler, 1919: 7).¹⁵⁰

¹⁵⁰ “...as imensas pérolas coloridas tilintam no meu pescoço.... Oh, machmède macheiï.....ainda cá está o brilho do meu pé, os meus ombros oscilam suavemente – machmède macheiï, sempre balanceiam as

A princesa Tino fala como se fala nos sonhos. O sentido do texto só o encontramos na projecção visual que dele fizemos. Para além de se ver, este texto ouve-se. Este é um excerto de um texto de 1907 que nos leva a intuir alguma viabilidade na adaptação dos pressupostos poundeanos acerca do ritmo, da visibilidade do texto, bem como na adaptação das pensamentos de Kandinsky sobre a raiz das artes: todas têm a mesma raiz e um tronco comum, os frutos é que são diferentes.



„Ich Tanze in der Moschee“, E. Lasker-Schüler , ed. 1919

Em Tebas havia uma princesa, chamada Hatchepsout, que se tornou faraó. Curiosamente, na versão da peça *Enemy of the Stars* rescrita em 1932, Wyndham Lewis inclui uma personagem cujo nome é Hotshepsot, que desencadeia na peça um sonho escuro, cheio de símbolos tentadores: “Now a dark dream begins valuing, with its tentative symbols, the foregoing events” (Lewis, 1978:180). A semelhança dos nomes Hatchepsout e Hotshepsot é flagrante e induz-nos a este mundo de princesas orientais, de que Tino é parte integrante na dimensão do poder do sonho e do Egipto bíblico.

O sonho, aliás é também parte da construção da personagem de Jussuf, equivalente árabe de José, figura especialmente eleita por Else Lasker-Schüler. Para ela, José é o clarividente sonhador que ama sem limites de corporalidade ou preconceito. Como ela, José tem o amor por parente. No seu Livro de poemas *Hebräische Balladen* de 1913 – existente em Portugal em versão bilingue, com tradução e apresentação da autoria de

minhas coxas e o meu ventre, como uma estrela dourado escuro. Derwi, Derwish, o meu ventre é uma estrela. Machmède macheii, os meus lábios já não me doem...” (tradução nossa).

João Barrento, *Baladas Hebraicas* (2002) –, Else Lasker-Schüler inclui o poema «Pharao und Joseph», que já havia sido publicado em *der Sturm*, em 1910:

Pharao verstößt seine blühenden Weiber,
Sie duften nach den Gärten Amons.

Sein Königskopf ruht auf meiner Schulter,
Die strömt Korngeruch aus.

Pharao ist von Gold.
Seine Augen gehen und Kommen
Wie schillernde Nilwellen.

Sein Herz aber liegt in meinem Blut;
Zehn Wölfe gingen an meine Tränke.

Immer denkt Pharao
An meine Brüder,
Die mich in die Grube warfen.

Säulen werden im Schlaf seine Arme
Und drohen!

Aber sein träumerisch Herz
Rauscht auf meinem Grund.

Darum dichten meine Lippen
Größe Süßigkeiten,
Im Weizen unseres Morgens.¹⁵¹

Neste poema, o repúdio às mulheres é aniquilado pela interioridade, como se pode ver nos versos „Sein Herz aber liegt in meinem Blut/Zehn Wölfe gingen an meine Tränke” (“Mas o seu coração está no meu sangue; / Dez lobos vieram ao meu bebedouro”). O sono transforma a figura feminina em mulher de sonho, para quem urge “inventar grandes bolos doces”. É um poema que vibra como os olhos do faraó, “(...) revérberos nas ondas do Nilo” e nos transfere para uma natureza sem Oriente ou Ocidente, porque nele há “olhos que vão e vêm”, captam novas significações e tecem individualmente, como defendia E. Pound, a sua própria civilização, por nós explanada na secção 4.2.

¹⁵¹ “Faraó e José: Faraó repudia as suas mulheres, frescas / Como flores, cheirando aos jardins de Amon. / Sua cabeça real descansa sobre o meu ombro, / De onde emana cheiro de espigas. / Faraó é feito de ouro. / Os seus olhos vão e vêm / Como revérberos nas ondas do Nilo. / Mas o seu coração está no meu sangue; / Dez lobos vieram ao meu bebedouro. / Faraó pensa sempre nos meus irmãos / Que me lançaram num poço. No sono, os seus braços são colunas / E ameaçam! / Mas o seu coração sonhador / Ressoa no fundo de mim. / Por isso os meus lábios inventam / Grandes bolos doces / No trigo da nossa manhã. (Tradução de João Barrento, in *Baladas Hebraicas*, 2002: 63). No final da sua tradução deste poema, J. Barrento remete para “Génesis, 41”.

Dado que a existência ficcional e vivencial de Lasker-Schüler foram muito tangíveis e, uma vez que temos por objectivo analisar particularidades bipartidas das vanguardas expressionista e vorticista – a dupla vocação, a teorização/criação que as revistas artístico-literárias trouxeram ao prelo de forma privilegiada –, deter-nos-emos brevemente no seu relacionamento com Herwarth Walden, com quem partilhou intenções e actuações estéticas, como as que subjazem ao fenómeno do círculo expressionista de *Der Sturm*.

O músico e editor Herwarth Walden formulou também uma teoria de arte, o que corrobora o facto de nas vanguardas históricas europeias, efectivamente, a teoria e a criação artísticas serem um binómio recorrente em algumas das figuras que as integravam. Em 1916 abre a escola artística de *Der Sturm*, com professores como Kandinsky, Klee, Moholy-Nagy, Lyonel Feiniger, Georg Muche, Johannes Itten, Oskar Schlemmer e Lothar Schreyer, que, em 1919, Walter Gropius convida para serem professores da *Bauhaus*. Os teóricos do grupo (H. Walden, Adolf Behne, Lothar Schreier e Rodolf Blümer) criaram uma teoria estética própria – a teoria da *Wortkunst*, exposta em artigos ou separatas da revista *Der Sturm*.

João Barrento sintetiza as teses fundamentais da teoria da *Wortkunst*, como sendo” uma “[...] teoria abstraccionista, anticonceptual, fundamentalmente rítmico-«concreta»” (Barrento, 1989: 82). É, por conseguinte, concomitante, nestes aspectos, com as teorias de Kandinsky e de Pound e aponta para a escrita de Lasker-Schüler. Para Herwarth Walden e o seu círculo, a obra de arte não resulta do intelecto, mas da visão interior do criador, tem a sua origem no campo afectivo e na intuição, tem uma lógica própria e autónoma face ao exterior, ainda que não perca o contacto com a realidade material.

Para Herwarth Walden “a percepção estética é o sentir”, “a arte compreende o incompreensível mas não o conceptual”, “os efeitos estéticos não precisam de ter um sentido” (*apud* Barrento, 1989: 83). É notório o entrusamento da *Wortkunsttheorie* com a produção escrita de Else Lasker-Schüler, uma vez que enaltece as potencialidades expressivas da obra de arte, como as relações rítmicas e harmónicas, o valor simbólico e plástico das cores e das formas, ou dos sons e das imagens. Walden fala também de *Wortbild* (imagem da palavra), ou seja o equivalente óptico e acústico da visão interior. Estas formulações estão patentes quer na poética de Ezra Pound, quer na de Kandinsky.

Para além disso, como diz João Barrento, trata-se de uma teoria que cruza várias influências:

É claro que esta teoria tem raízes idealistas muito evidentes, quer já na concepção orgânica da arte em Goethe e nos românticos, quer na teoria de Wilhelm Worringer (de 1908), quer nas ideias formuladas por Kandinsky em *Über das Geistige in der Kunst* [...] (Barrento, 1989: 83).

A equação de Walden *Dichtkunst ist Wortkunst*¹⁵² alia as poéticas de Kandinsky e de Ezra Pound – tal como as expusemos nos capítulos anteriores – com a dimensão sinestética da obra de Else Lasker-Schüler e é esse o motivo que nos leva a evidenciar tal facto neste ponto do nosso texto e não noutra.

Numa Berlim caracterizada por um ecletismo e boémia literária, por enquadramentos de inconformismo com as normas sexuais, por divisões bem demarcadas entre as instituições da cultura estabelecida e os escritores e artistas de vanguarda, a poesia de Lasker-Schüler contribuiu para estabelecer novos sentidos de latitude literária, que consubstanciam, embora de forma absolutamente singular, as vias programáticas que emergiam no meio artístico.

Do fórum artístico, em que o Expressionismo emergia, Lasker-Schüler apenas auferiu das suas escolhas sempre tangíveis ao seu domínio ficcional, marcado por uma rica e trabalhada interioridade que a salvassem duma circunstancialidade abrupta. A perda e o amor são os seus motes desencadeadores de uma transfusão do interior para um outro interior, pleno de detalhes metonímicos, reveladores da tangibilidade entre o real e o que dele se pode fazer. A escrita de Else Lasker-Schüler é abstraccionista para se projectar em representação no interior do leitor.

A construção de alter-egos era, no caso de Lasker-Schüler, uma forma de transgredir os limites impostos por um exterior que ela transfigurava numa necessidade de repensar categorias estéticas com uma base de novas construções físicas e metafísicas, como sugeria W. Worringer no seu tratado *Abstraktion und Einfühlung* (*Abstracção e Empatia*, 1908). Esta construção de alter-egos em Lasker-Schüler era igualmente uma via de dar forma a experiências com a própria identidade, inclusive com a sua identidade sexual. Ela era uma *performer* de identidades e de ideias.

¹⁵² “A poesia é a arte da palavra” (tradução nossa).

A obra resultante da personagem *Prinz von Theben*, uma auto-figuração encenada ao longo de vários contos, com motes de androginia, é exemplo desse mesmo entendimento sintético da arte. Outro exemplo da presença articulada do texto e da imagem são as *Briefen nach Norwegen (Cartas para a Noruega)*, publicadas em *Der Sturm* entre 1911 e 1912, mais tarde publicadas sob o título *Mein Herz – Ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen (O Meu Coração – Um Romance de Amor com quadros e pessoas realmente vivas)*. As cartas combinam o tom efabulatório com o relato de situações do dia-a-dia artístico berlinense. Os jogos sonoros de palavras fazem-se notar com grande intensidade e estão, em grande parte, ao serviço da sátira. Numa das cartas, pode ler-se:

Lieber Herbarth!

Ich gehe doch in das Cabarett von Dr. Hiller, schon um der kleinen Martha Felchow Pralinées zu bringen. Sie sitzt vor der Eingangstür an der Grenze zwischen Prolet und Gnu und nimmt die Zölle immerzu!

Ich hörte Ludwig Hardt habe wieder so großartig im Choralionsaal vorgetragen – er ist der einzige Liliencron-Interpret. (...) Ludwig Hardts Stimme marschirt mit Sporen. (...) Ludwig Hardt ist ein lyrischer Soldat, er ist adelig, wie Liliencron. Sein Elternhaus lag, eine Löwin, an goldener Kette.

Heute kommt Ludwig Kainer und zeichnet mich für den Sturm als Prinz von Theben. Meine zwei Neger, Ossmann und Tecoff, der Häuplingssohn, werden ihn im Vorhof meines Palastes empfangen (...).

Ich trage mein Feierkleid und meinen Muschelgürtel und den Islamsstern des Sultans über meinem Herzen, und werde nach »ihm« aussehen (Lasker-Schüler, 1912: 94-95).¹⁵³

¹⁵³ “Dear Herwarth! But I am still going to the cabaret of Dr. Hiller, if only to bring pralines to little Martha Felchow. She sits at the entrance between Prolet and Gnu, and still takes tolls./ I hear that Ludwig Hardt has again performed wonderfully in Choralion hall -- he is the only interpreter of Liliencron. (...)Ludwig Hardt's voice marches with spurs (...). Ludwig Hardt is a lyrical soldier, he is noble, like Liliencorn. His parents' home, a lioness, is on a gold chain. / Today Ludwig Kainer is coming to draw me as the Prince of Thebes for *The Storm*. My two negroes, Ossman and Tecofi, the chief's son, will receive him in the courtyard of my palace. I am wearing my holiday outfit and my belt of shells, with the Islamic star of the sultan over my heart, and I shall resemble "him.”” (Tradução de Sheldon Gilman e Robert Levine, in *My Heart – A novel of Love with pictures and real living people*, disponível em www.bu.edu/english/levine/meinherz.htm).

São cartas de Else Lasker-Schüler a Herwarth Walden, aquando da ida do editor, ainda seu marido, para a Escandinávia. Nessas cartas, Lasker-Schüler poetiza o real e fala do que acontece nos cafés, meios artísticos e de boémia e vai contando o que se passa no seu próprio “espaço ilusório”, ou seja, com a sua ficção. Um pouco como acontece com Lewis no romance *Tarr* (1918), apesar de ficcional de origem, ainda que autobiográfico.

Em 1920, Paul Cassier publica as *Briefe und Bilder*. Nesta troca literária de correspondência, a alterogenia surge como uma via de a linguagem teórica consolidar uma simbólica sobre as relações entre perceber, intuir e descrever, entre imagem e palavra, numa dimensão em que o jogo do alter-ego é como um código de honra de um micro-sistema expressionista: Else Lasker-Schüler é *Prinz Jussuf von Theben* (o Príncipe José de Tebas), Franz Marc é *Der blaue Reiter* (O Cavaleiro Azul), Franz Werfel é *Der Prinz von Prag* (O Príncipe de Praga), Georg Trakl *Der Ritter aus Gold* (O Cavaleiro de Ouro), Oskar Kokoschka é *Der Troubadour oder der Riese* (o trovador ou o gigante), Tilla Durieux é *Die Schwarze Leopardin* (A Leoparda negra) e Herwarth Walden é *im Königreich Theben Georg Levin* (Georg Levin no Reino de Tebas).

Dada a sua visão fraccionada da realidade exterior, Else Lasker-Schüler recorre, reiteradamente, ao cruzamento do Ocidente e do Oriente nos seus textos e ilustrações, bem como à invenção de mundos e identidades várias, femininas ou masculinas: Jussuf (José), príncipe de Tebas, Tino, princesa de Bagdad, Robinson, o índio “Jaguar Azul”.

Karl Kraus chamou a Else Lasker-Schüler “O cisne negro de Israel” (*apud* Barrento, 1989: 9) e a própria poeta diz, em «Mein Stilles Lied», “Ich bin der Hieroglyph, / Der unter der Schöpfung steht” (“Sou o hieróglifo inscrito sob a obra da criação” (*Ibid*: 10). Else Lasker-Schüler é uma criatura de sonhos. Sonhos em que o mundo – erotizado e espiritualizado – se converte ao estado poético.

As *alter-personae* que Else Lasker-Schüler cria, e vai alternando na sua aparição ficcional são veículo da sua alternância nos géneros, sendo que a linha que separa o fantástico do utópico é muito ténue. Os textos resultantes da alterogenia de Lasker-Schüler são trampolim para falar da valência icónica e da suspensão de um sentido e emergência de um outro. A procura de si própria continua até ao fim da sua vida, como se pode constatar na peça *IchundIch* (1937-41), em que traça o seu perfil em duas facetas

justapostas. O *rendez-vous* consigo própria é um traço de interioridade com necessidades muito próprias.

5.2 – A Enunciação do Princípio da Necessidade Interior, Forma e Abstracção nos contos publicados em *Der Sturm*

O, diese Not, heute rot – morgen tot!
(Else Lasker-Schüler, *Karl Kraus*, 1910)¹⁵⁴

Ao folhear *Der Sturm*, nos seus anos iniciais – 1910-12, não podemos deixar de ficar impressionados com a quantidade de publicações de Else Lasker-Schüler a par dos mais respeitados autores de ficção e de teoria artístico-literária do Modernismo Europeu, tais como Kandinsky, Franz Marc, Kokoschka, Worringer, Pablo Picasso e toda uma galeria de “grandes mestres” da vanguarda.

É notória a predominância dos contos, dos ensaios e da poesia no caso de Lasker-Schüler. Acresce a este facto, um outro que nos faz escolher, justamente, alguns exemplos destes textos publicados na revista que materializou um círculo incontornável no Expressionismo alemão: o círculo *Der Sturm*. Esse outro facto que subjaz à nossa inectiva de análise é a clara consubstanciação nestes textos de Lasker-Schüler das poéticas de Kandinsky e de Pound, embora no caso de este último menos. São textos que dão forma, muito mais do que sentido, ao princípio da “Necessidade Interior”, à abstracção, à reconfiguração do mundo exterior e a um outro entendimento de “forma” de que falava Kandinsky para as artes visuais.

Por enquanto, falaremos de alguns dos contos que nos pareceram mais exemplificativos das referidas poéticas. Estes são fundamentalmente contos com alguma continuidade na direcção do nosso objectivo e todos foram publicados em *Der Sturm*, a saber:

¹⁵⁴ „Ah, esta necessidade, hoje vermelha, amanhã morta“, *Der Sturm*, Ap. 1910, Nr. 10 (tradução nossa).

Handschrift (Nov. 1910, Nr. 39), *Künstler* (Sept. 1910, Nr. 29), *Tigerin, Affe und Kuckuck* (Mai 1910, Nr. 11), *Am Kurfürstendamm* (Aug. 1910, Nr. 23), *Im Neopathetischen Kabarett* (Nov. 1910, Nr. 38).¹⁵⁵

Nestes contos, Else Lasker-Schüler sai da encenação de si própria perante os outros, como faz nas cartas ou nas dedicatórias, em que a realidade circundante, como os artistas e respectivas vidas, são muito mais o enfoque. São textos em que a autora está muito mais relacionada consigo própria e com o leitor. O leitor é interpelado frequentemente, quer por elementos textuais, quer por detalhes de plasticidade que permitem a projecção de imagens na mente. Este processo possibilita a partilha de uma sensibilidade própria de quem olha de dentro para fora. Nos contos, Else Lasker-Schüler usa um discurso metafórico, revelador de uma subjectividade que se aproxima da sua poesia, a mesma poesia em que se lê: “Ich bin der Hieroglyph, / Der unter der Schöpfung steht“ (“Sou o hieróglifo / inscrito sob a obra da criação”¹⁵⁶) (Lasker-Schüler, 1998a: 136).

Handschrift abre com uma epígrafe bem próxima dos conceitos de *phanopoeia*, ou propriedade visual da linguagem, que também verificaremos em *Enemy of the Stars* de Wyndham Lewis, e de “pigmento primário”, que vimos na teoria vorticista de Ezra Pound:

Für den Künstler der Handschrift ist der Inhalt seines Schreibens, nur ein Vorwand, wie für den Maler das Motiv seines Bildes.¹⁵⁷

Esta afirmação justifica, por si só o estudo que Pound fez dos ideogramas chineses, cujo pigmento primário é a imagem. Por outro lado, neste texto, Lasker-Schüler releva o facto de haver uma interioridade na forma como se manuscreeve, que não é uma interioridade de conteúdo textual:

Handschrift ist erblich wie jedes Talent. (...) Die Schrift ist ein Bild für sich und hat nichts mit dem Inhalt zu tun. (...) Mir fallen noch die

¹⁵⁵ Else Lasker-Schüler, 1998b.

¹⁵⁶ Tradução de João Barrento no Prefácio a *Baladas Hebraicas* (Barrento, 2002: 10).

¹⁵⁷ “Para o artista a ortografia é o conteúdo da sua escrita, apenas um pretexto, tal como para o pintor é o motivo do seu quadro” (tradução nossa).

Schriften der Chinesen und Japaner ein. (Lasker-Schüler, 1998b: 153-7).¹⁵⁸

O que interessa a Lasker-Schüler nos caracteres chineses é a sua visualidade e a vibração interior que lhe causam, já que a sua descodificação como signo linguístico lhe escapa. Foi, justamente, esta circunstância que levou Ezra Pound a estudar os caracteres chineses, o que lhe serviu para formular o Método Ideogramático.

Quando Kandinsky definiu o Princípio da “Necessidade Interior”, estabeleceu três requisitos, como vimos na secção 3.2:

- (1) O elemento da personalidade, exprimir o que lhe é próprio;
- (2) O elemento do estilo, ou seja, valor interno acrescido da linguagem da nação;
- (3) O elemento artístico puro e eterno, transversal a todos os seres humanos, povos e tempos.

Este pequeno excerto programático de *Handschrift* é concordante com estes requisitos.

No conto *Künstler* deparamo-nos com uma criatura imaginária *Herr Kuckuck*, que se sentava sempre no beiral da janela da narradora e debicava todas as suas palavras tristes. O seu marido nunca se dava conta da presença de Kuckuck. A narradora autodiegética tinha acesso a diferentes realidades das do seu marido e Kuckuck era delas um organismo regulador:

(...) Ich rieche zu gern Ananas – ich glaube, wenn ich mir täglich eine Ananas kaufen könnte, ich würde die hervorragendste Dichterin sein. Alles hängt von Kuckucks Budget ab. Mein Mann der wünscht sich gar nichts mehr, er denkt morgens schon heimlich an seine Zigarette, die er im Bett rauchen wird. (...) (Lasker-Schüler, 1998b: 160-1).¹⁵⁹

Neste caricato ambiente de comunicabilidade entre marido e mulher, surge um imponderável: falta a luz, o cigarro cai, ele, aflito, chama por ela, consegue apanhar o

¹⁵⁸ “A ortografia é hereditária como qualquer talento. (...) A escrita à mão é um quadro por si só e nada tem a ver com o conteúdo. (...) Gosto também da escrita dos chineses e dos japoneses” (tradução nossa).

¹⁵⁹ Gosto de cheirar ananás – acho que se pudesse comprar um ananás todos os dias, me tornaria na poeta mais requisitada. Tudo depende do *Budget* do Kuckuck. O meu marido, ... não queria praticamente mais nada, senão, pensar logo pela manhã no cigarro que iria fumar na cama. (...) (tradução nossa).

cinzeiro do chão e lá pôr o cigarro e, faz-lhe, então, uma festa na cara com a mão a cheirar a ananás (Ananashand). O cómico advém do absurdo, mas Kuckuck aparece, deixa-se ser visto pelo homem e devolve o sentido à situação, ou pelo menos um sentido, de forma retórica: “»Wer bist du!« Ruft mein Mann. »Ich bin der Schatten Ihrer Frau und habe Theologie studiert«”¹⁶⁰.

Há neste conto “detalhes luminosos” – tal como Pound os descreveu, que exercem no leitor uma reverberação, no sentido kandinskiano, que dispensam a verbalização de interpretações, por imediatamente se fazer sentir o que se quer dizer, nomeadamente, os vocábulos *Ananas* e *Kuckuck*, pela sua sonoridade, visibilidade ortográfica neste contexto e jogo mental a que conduzem. Acresce a esta conjuntura em que a palavra filtra os sentidos, o facto de Kuckuck ter estudado Teologia, o que nos transporta para uma espécie de combate de pensamento: lidaremos com um Godot ou com um Deus? Do ponto de vista de Lewis, estaríamos mediante um Tyro, o descendente do sátiro grego.

Kuckuck surge de novo no conto-fábula *Tigerin, Affe und Kuckuck* para revelar aos homens que os animais não são fadados para a actividade circense. Essa é uma aptência humana, que Darwin, segundo o conto, não revelou. Kuckuck, o amigo misterioso que traz a narradora à razão do inefavelmente mágico e que é paradigmático do segundo e do terceiro requisito do “Princípio da Necessidade” interior, ou seja, o mais intimamente ligado ao que nos é circundante – contra o que muitas vezes nada podemos – e aquilo que é transversal a todos os homens e que só a abstracção consegue mudar. A forma das coisas passa pela captação de novas significações e da sua transmissão aos outros, que a espiritualização na arte expressionista veiculou.

A captação de novas significações está muito ligada ao postulado vorticista do observador privilegiado e o conto seguinte, *Am Kurfürstendamm – Was mich im vorigen Winter traurig machte* ...fala de forma e abstracção, que só é possível se se accionar o primeiro requisito do Princípio da Necessidade Interior, isto é o elemento da personalidade. Else Lasker-Schüler, neste conto faz confluír a distanciação e a abstracção na partição ponderada entre sombras e luz a que Goethe chama claridade¹⁶¹. No conto a narradora observa a bela e engalanada alameda de Kurfürstendamm, com toda a

¹⁶⁰ “»Quem és tu?!« Grita o meu marido. »Eu sou a sombra da sua mulher e estudei Teologia «” (tradução nossa).

¹⁶¹ Sobre este tema goetheano, ver *O Pensamento Morfológico de Goethe* de Maria Filomena Molder (1995), p. 63.

animação veraneante da *promenade* berlinense do início do século XX. Contudo o seu olhar fixa-se nos cavalos que passeiam as raparigas:

Wenn die lieblichen Reiterinnen im Sommer auf ihren verwöhnten Schimmeln durch die Allee des Kurfürstendamms reiten, wird der Geranium zu ihren Seiten rot wie die vergossenen Blutstropfen der armen Pferde blühen. Sie hatten allen traurige Augen und ließen die Köpfe hängen (Lasker-Schüler, 1998b: 172)¹⁶².

Este é um quadro expressionista, escrito por Else Lasker-Schüler. O traço que dá forma às figuras humanas é forte e satírico e contracena com o vermelho intenso das gotas imaginárias do esquecido sangue dos cavalos. Os cavalos são a essência do quadro: todos têm olhos tristes e cabeça caída. Da realidade exterior, só a narradora tal vê. A sua postura conceptual mexe, uma vez mais, com o processo de significação e de percepção. E é, de novo, a dimensão da interioridade que transpõe um novo código para a escrita, em que a mediação da ressonância interior é aqui feita pelo pensamento, que empresta a voz à anulação das diferenças exteriores e releva a identidade interna.

No conto *Im Neopathetischen Kabarett*, é, de novo, o primeiro elemento do Princípio da “Necessidade Interior” que opera. O conto começa assim: “Tausend und Einer. Ich habe mich nicht erzählt”¹⁶³, o que enceta um relato cómico-absurdista de um lugar pululante de figuras públicas do meio artístico expressionista. Decorria um recital de poesia, mas o filtro do olhar da narradora via apenas poses, adereços e trejeitos indiferentes ao que de poético se poderia estar a passar. As duas funções da forma, segundo Kandinsky, a exterior e a interior, servem para balizar a relação que se estabelece entre a condição do aparecimento e o aparecer concreto. De novo a palavra e a imagem são convertidos em correlatos. Neste conto, como é recorrente na escrita de Else Lasker-Schüler, o que aparece celebra o que não aparece. A narradora nem aparece, nem vê o que os restantes ocupantes do local vêem. O que é relevado como “detalhe luminoso” neste conto é a fixação do olhar em Zobeide, a *sua* bailarina, e o alhear de todo o resto. A perspectiva altera-se a partir do interior da narradora e a forma das coisas distorce:

¹⁶² “Quando, no Verão, as adoráveis cavaleiras montam os seus acarinhados cavalos brancos, as magnólias, por seu lado, florescem vermelhas como as gotas esquecidas de sangue dos pobres cavalos. Todos tinham os olhos tristes e deixavam cair a cabeça” (tradução nossa).

¹⁶³ “Mil e Um. Não me contei a mim” (tradução nossa).

(...) wenn Zobeide, meine Tänzerin, ein Portemonnaie bei sich hätte, würde ich doch zu der Menschhitze kein Glas Limonade trinken. Ich höre, wie ein Vortragender mit triumphierendem Gesicht Stephan Georges Dichtungen als Ruhe punkt bezeichnet. (...)

Gern hätte ich die Rede von Kurt Hiller, dem Präsident des Neopathetischen Kabarets, gehört.

Zobeide, meine Tänzerin, will noch nicht nach Hause kommen. (Lasker-Schüler, 1998b: 192-3).¹⁶⁴

Cada alteração da manifestação exterior permite tirar conclusões acerca de uma alteração essencial interior. A prioridade matricial dos olhos é estabelecer a ligação entre interior e exterior. Else Lasker-Schüler reúne um tipo de plateias distinto, porque lhes é solicitado um esforço cognitivo de confrontação do exterior com o interior que induz a outras condições epistémicas. A sua modalidade de escrita nos contos de 1910 é analógica, descontínua e sincrética. É uma escrita geradora de imagem e dela oriunda. Ao transpor a informação que um sentido recebe para os outros sentidos, produz novas formas de recepção e de reacção.

Seguidamente constataremos que a colisão da emoção com o papel/tela – como advogava Kandinsky – atinge o seu apogeu em Lasker-Schüler na poesia, em que, não raro, o mundo interior pede expressão a um outro meio que não a palavra.

¹⁶⁴ “Se a Zobeide, a minha bailarina, tivesse com ela um porta-moedas, eu não iria beber sequer um copo de limonada ao empolgamento das pessoas. Apercebo-me de como um *diseur* de semblante triunfante assinala o ponto de ordem com a poesia de Stefan George. (...) Teria tido todo o gosto em ouvir o discurso Kurt Hiller ao Presidente do Cabaret Neopatético. Zobeide, a minha bailarina, ainda não quer vir para casa” (tradução nossa).

5.3 – Princípio da Necessidade Interior e Vibração na Radicalização da Metáfora

Meine Dichtung deklamiert, verstimmen
die Klaviatur meines Herzens. Wenn es noch
Kinder wären, die auf meinem Reimen tastend
meinetwegen klimpern.

(E. Lasker-Schüler, „An Mich“)¹⁶⁵

Else Lasker-Schüler publica em 1902, em Berlim o seu primeiro livro de poemas *Styx* e o último, em 1943, em Jerusalém, *Mein Blaues Klavier*. Entretanto, a sua produção poética é sempre imensa, como se de uma segunda respiração se tratasse. Exemplificaremos com quatro poemas, todos publicados em *Der Sturm*¹⁶⁶, paradigmáticos do que temos vindo a defender: a adaptabilidade dos modelos por nós estudados e sistematizados ao texto poético, sendo que estes dois vectores se encontram isolados por uma circunstância histórica: a teorização sobre arte e a criação artística nas vanguardas europeias, nomeadamente o Expressionismo e o Vorticismo. No caso do Expressionismo, propomos testar se as premissas elaboradas por Kandinsky para as artes plásticas são verificáveis na escrita de Else Lasker-Schüler.

Na poesia, Lasker-Schüler vivifica a essência da sua necessidade interior de forma desconcertante. A forma poética schüleriana tem por objecto o desmonte da organicidade do mundo material, condicionante e causador de perplexidade e dor, para o transformar em conteúdos de verdade imaterial. À montagem dessa imaterialidade estética na poesia de Lasker-Schüler subjaz uma simbólica monumental, feita de estrelas, anjos, luz, cores, luas, sois, noite, sons, infância, divino, que é metáfora para amor. Lasker-Schüler é radical nas metáforas que usa. O seu universo poético apela aos sentidos, muito mais do que ao sentido. Vejamos o que diz João Barrento a este respeito:

¹⁶⁵ Lasker-Schüler (1998): 371) *Gesammelte Werke in drei Bänden – Gedichte*.

“A minha poesia declama: as teclas do meu coração desafinam. Se ainda fossem crianças, ao tocarem nas minhas rimas tilintavam por mim” (tradução nossa).

¹⁶⁶ «Versöhnung» (Ag. 1910, Nr. 23), «Leise Sagen» (Jul. 1910, Nr. 19), «Weltflucht» (Okt. 1910, Nr. 35), «Ein alter Tibebetteppich» (Dez. 1910, Nr. 41).

A arte poética de Lasker-Schüler rege-se, (...) por um princípio que não é tanto o do poema-artefacto, que «não nasce, mas se faz» (...), mas o do «estado poético» (...): «o que é importante não é o poema mas sim o estado poético [...] Uma palavra tem de beijar a outra». A poesia em que uma palavra beija a outra fala uma língua que remete para um estado de indiferenciação em que tudo se encadeia, (...). Isto implica, naturalmente, um desvio, uma *fuga*, por caminhos que são os da interioridade do eu, espelhado na transcendência ou na fantasia sem limites das histórias «orientais» inventadas, como resposta ao mundo dito real (Barrento, 2002: 12-3).

O estado poético é, de facto, o que interessa a Else Lasker-Schüler, tal como a essência e não o conceito é o que interessa a Wyndham Lewis veicular. As interações cognitivas e afectivas de uma tal captação do mundo surtem efeitos subjectivos na relação intralinguística. A inteligibilidade da intuição é transposta para o texto, espaço de analogias entre o som da palavra e a sua significação, entre as ressonâncias dos “detalhes luminosos” que essas palavras imanam, transmutando-se a visibilidade de outros mundos na suspensão da direcção significativa, ficando o leitor a saber mais do que as palavras podem exprimir.

A utopia do seu mundo interior assenta no infável jogo entre o encantamento e o desencanto, cujo efeito, é uma vibração interna – psíquica e emocional, conseguida através da predisposição para sentir. Um sentimento do mundo assim filtrado pelo Eu poético opera uma singular ressonância no leitor, ouvinte, observador, já que os poemas de que falamos também se ouvem e vêem interiormente.

Em «Versöhnung»¹⁶⁷, poema escrito para o dia de Yom Kippur, é notório que Lasker-Schüler acreditava que, tanto os deuses como as artes têm a mesma raiz. Este poema convida a atentar no conhecimento interior, portador de um novo modo de expressão – no sentido ontológico e no estético, que levará a uma verdade outra:

¹⁶⁷ Este é um dos catorze poemas que integram a antologia de Kurt Pintus, *Menshdämmerung* (1920).

Versöhnung

Es wird ein großer Stern in meinen Schoß fallen ...
Wir wollen wachen die Nacht,

In den Sprachen beten,
Die wie Harfen eingeschnitten sind.

Wir wollen uns versöhnen die Nacht -
So viel Gott strömt über.

Kinder sind unsere Herzen,
Die möchten ruhen müdesüß.

Und unsere Lippen wollen sich küssen,
Was zagst du?

Grenzt nicht mein Herz an deins -
Immer färbt dein Blut meine Wangen rot.

Wir wollen uns versöhnen die Nacht,
Wenn wir uns Herzen, sterben wir nicht.
Es wird ein großer Stern in meinen Schoß fallen ...¹⁶⁸

A imagem de uma estrela que cai no colo é desde logo uma sonante metáfora para uma concepção do universo que está na linha da tradição hermética, segundo a qual o comportamento do indivíduo e do universo estão em correspondência micro e macro-cósmica. A metáfora da estrela, a que Pound chamaria um “detalhe luminoso”, quase sempre patente em tudo que Else Lasker-Schüler escreve ou desenha, não só revela a sua identidade judia¹⁶⁹, como é uma cifra indissociável do Ser do Amor, do segredo da criação cósmica, do nascimento, da lei da vida, da proximidade de Deus.

A estrela que cai no colo da poeta desencadeia toda uma configuração espiritual, em que o figurativo está ao serviço da abstracção, à boa maneira dos quadros de Lewis. Ela, com uma estrela ao colo, tem a noite e a inorganicidade cósmica por companhia. Inventava um

¹⁶⁸ Reconciliação: Há-de uma grande estrela cair no meu colo... / A noite será de vigília, / E rezaremos em línguas / Entalhadas como harpas. / Será noite de reconciliação – Há tanto Deus a derramar-se em nós. / Crianças são os nossos corações, / Anseiam pela paz, doces-cansados. / E nossos lábios desejam beijar-se – / Por que hesitas? / Não faz meu coração fronteira com o teu? / O teu sangue não pára de dar cor às minhas faces. / Será noite de reconciliação, / Será noite de reconciliação, / Se nos dermos, a morte não virá. / Há-de uma grande estrela cair no meu colo. (Tradução de João Barrento, in *Baladas Hebraicas*, 2002: 44-5)

¹⁶⁹ A estrela de David simboliza a adequação da estrutura do corpo humano – quatro membros e cabeça, reveladora da Divina Proporção.

novo saber, em que há uma língua-franca: aquela em que todas as línguas rezam, tecendo um alter-mundo parecido com o das “harpas”.

A estrutura deste poema é muito singular: sete estrofes com dois versos e uma com um, sendo esta última igual à primeira, o que nos leva a visualizar um ciclo que se fecha para dar lugar a outro, como as reticências indicam. Não há rima, contudo há um jogo que se processa por associação semântica, entre as palavras que fecham os versos, que provoca no leitor/ouvinte uma série de sensações cristalizadoras de sentido, como *fallen/Nacht* (cair/noite), *beten/sind* (a rezar/estamos), *Nacht/über* (noite/em cima), *Herzen/müdesüß* (corações/doces-cansados). Estas primeiras quatro estrofes imprimem ao poema um ambiente de simbiose universal, em que há um “nós” que reza uno.

O segundo quadro ambiental do poema é vermelho e apela a um “tu” hesitante, mas cujos lábios e coração são espiritualmente tangíveis aos do “eu”. “Wir wollen” (queremos) preside aos três fragmentos perceptuais do texto. A intencionalidade é a de reconciliação e regressa no terceiro momento, constituído pela sétima e oitava estrofes. A métrica, sendo irregular, vai ao encontro da diversidade das três toadas de circunstância do poema, balizadas por “Es wird ein großer Stern in meinen Schoß fallen” (“Há-de uma grande estrela cair no meu colo”). Para além disso, a métrica do poema produz uma mancha gráfica em semi-círculo concêntrico, que, por um lado sugere o globo terrestre em tangibilidade com o cosmos e, por outro, produz uma vibração visual centrípeta, que aponta para “os corações, palavra central desse semi-círculo: *Herzen*. A propriedade visual da linguagem, *phanopoeia*, defendida por E. Pound também aqui se evidencia:

Es wird ein großer Stern in meinen Schoß fallen ...

Wir wollen wachen die Nacht,

In den Sprachen beten,
Die wie Harfen eingeschnitten sind.

Wir wollen uns versöhnen die Nacht -
So viel Gott strömt über.

Kinder sind unsere **Herzen**,
Die möchten ruhen müdesüß.

Und unsere Lippen wollen sich küssen,
Was zagst du?

Grenzt nicht mein Herz an deins -
Immer färbt dein Blut meine Wangen rot.

Wir wollen uns versöhnen die Nacht,
Wenn wir uns Herzen, sterben wir nicht.

Es wird ein großer Stern in meinen Schoß fallen ...

Ouve-se o som desta atmosfera, em que Deus se “derrama em nós” – outra metáfora avassaladoramente desencadeadora de memórias e ensejos, em que a *logopoeia* se verifica. As crianças – um outro “detalhe luminoso” – entram para os nossos corações, revitalizam-nos e resgatam-nos a espontaneidade do beijo. Os seres fundem-se e não morrem. O “Eu” é colorido pelo sangue de outro alguém e uma estrela cai-lhe, de novo, no colo.

Esta fusão dos seres que evita a morte não é descoberta pelas personagens de *Enemy of the Stars* de Lewis: Arghol e Hanp, que no fundo são um só *Doppelgänger*, extreminam-se pela via da cisão. Em «Versöhnung» existe essa percepção de que a cisão pode matar. As próprias sílabas átonas e tónicas se entrecruzam ao longo do poema até se chegar ao ponto, a partir do qual é traçada uma linha que definirá uma superfície vivencial muito própria. A poética de Kandinsky verifica-se muito bem neste poema. As formas são de uma natureza interior, mas apontam numa direcção bem concreta. «Leise Sagen» é também um poema com justaposições metafóricas radicais. Tal como em «Versöhnung», surgem pronomes ambivalentes e técnicas múltiplas de ambíguo direccionamento:

Leise Sagen

Du nahmst dir alle Sterne
Über meinem Herzen.

Meine Gedanken Kräuseln sich
Ich muß tanzen.

Immer tust du das, was mich
aufschauen lässt,
Mein Leben zu müden.

Ich kann den Abend nicht mehr
Über die Hecken tragen.

Im Spiegel der Bäche
Finde ich mein Bild nicht mehr.

Dem Erzengel hast du
Die schwebenden Augen gestohlen.

Aber ich nasche vom Seim
Ihrer Bläue.

Mein Herz geht langsam unter
Ich weiß nicht wo –

Vielleicht in deiner Hand.
Überall greift sie an mein Gewebe. ¹⁷⁰

A rápida justaposição de metáforas invade o real e cria uma ambiência abstraccionista, o que resulta na invasão do tecido perceptual do próprio “Eu” poético – “Überall greift sie an mein Gewebe“, um coração coberto de estrelas, pensamentos enrolados, serões para carregar pelas esquinas ou mel que se pode comer dos olhos azuis de um anjo.

Este cenário de abstracção triste, azul, silencia a vida interior e não deixa que ela se reconheça na projecção da sua imagem. Apesar de o azul de Georg Trakl ser diferente do de Else Lasker-Schüler, a estética patente em «Leise Sagen» está muito próxima da de «Abendland» («Ocidente») de Trakl, escrito em honra de Else Lasker Schüler. Logo na primeira estrofe, pode ler-se:

¹⁷⁰“You took for yourself all the stars / Over my heart. / My thoughts curl / I have to dance. / You always do things that make me look up, / Wearing my life out. / I can no longer carry the evening / Over the hedges. / In the streams’ mirror / I no longer see my reflection. / You’ve stolen the archangel’s / Swaying eyes. / But I snack on the syrup / Of their blue. / My heart sets slowly / I don’t know where – / Maybe in your hand. / Everywhere it pulls on my tissue” (tradução em inglês de Cristianne Miller, in *Cultures of Modernism, Marianne Moore, Mina Loy, and Else Lasker-Schüler*, 2005: 6).

Mond, als träte ein Totes
Aus blauer Höhle,
Und es fallen der Blüten
Viele über den Felsenpfad.
Silbern weint ein Krankes
Auf schwarzem Kahn
Hinüberstarben Liebende.¹⁷¹

O quadro resultante dos campos semânticos contrastantes (morte e doença / florescer; Choro / envolvimento dos amantes) e das tonalidades azul cavernosa, argêntea, prateada, negra, bem como da sucessão de percepções lucidamente filtradas por um interior melancólico, que Trakl transmite, vai ao encontro do que é veiculado em «Leise Sagen». A dança das palavras no intelecto, a *logopoeia*, (“Meine Gedanken Kräuseln sich/ Ich muß tanzen”), provoca uma disjunção no pensamento e nas emoções” que tem como efeito uma vibração de intensa desorientação, transmitida pela compressão das justaposições textuais, que, por sua vez, encontra reverberação nas estrofes de dois versos, sem rima nem métrica.

O poema não evidencia qualquer ordem reguladora óbvia, a não ser a que se aufere das respostas da própria poeta que se manifestam como reflexos de um mundo desconcertante.

As metáforas de Else Lasker-Schüler são atitudes românticas, espirituais, psicológicas e físicas, que sugerem desejo e inconformidade pela perda da identidade: “Im Spiegel der Bäche / Finde ich mein Bild nicht mehr”, já não encontra o seu reflexo no espelho de água. Este verso, consubstanciador do sentido fulcral do poema, que é o desaparecimento do amor-próprio, é, parcialmente, justificado pela penúltima estrofe, cuja mancha gráfica faz espelho com a quinta estrofe, que consideramos central. Como Narciso, o “Eu” poético vê expressionisticamente a essência da sua imagem desvanecer e afundar-se: “Mein Herz geht langsam unter / ich weiß nicht wo”.

Ao mesmo tempo, os tons são contrastantes: há “detalhes luminosos”, como dançar, comer mel e sentir uma intimidade de toque de um coração que pode pousar na mão de alguém: “Vielleicht in deiner Hand“. A sua alienação é tão radical como as metáforas que usa. Há mesmo a possibilidade de intimidade com um “Tu” sem género, que pode ter

¹⁷¹ “Lua, como se saísse coisa morta / De azul caverna, / E, das flores em botão, muitas caem / sobre o atalho rochoso. / Argêntea, chora coisa doente / junto ao lago da tarde, / Em negro barco / Amantes se passaram” (tradução de João Barrento, 1976: 175).

qualquer natureza ou espírito. Neste universo, a poeta e as estrelas partilham, uma vez mais, do mesmo espaço, em que é sempre possível haver uma actualização de acordo anímico. *Über das Geistige in der Kunst* assim o sugere.

O refinamento da alma, produzido pela soma das combinações de vibrações, é também uma prescrição de Wassily Kandinsky, que aqui – tendo por base o enfoque do nosso estudo – é profeta da poeta, ainda que disso Else Lasker-Schüler não tivesse qualquer consciência. Aliás, a sua consciência era bem de si própria, como reitera em «Weltflucht», em que claramente diz querer regressar a si mesma:

Weltflucht

Ich will in das Grenzenlose
Zu mir zurück,
Schon blüht die Herbstzeitlose
Meiner Seele,
Vielleicht ists schon zu spät zurück.
O, ich sterbe unter euch!
Da ihr mich erstickt mit euch.
Fäden möchte ich um mich ziehen
Wirrwarr endend!
Beirrend,
Euch verwirrend,
Zu entfliehn
Meinwärts.¹⁷²

A primeira vez que „Weltflucht“ surge publicado é em *Styx* (1902), o primeiro livro de poemas de Else Lasker-Schüler. Em 27 de Outubro de 1910 o poema sai em *Der Sturm*, na rubrica „Text und Noten“, musicado por Herwarth Walden. Apesar de ser um dos poemas menos conhecidos de Else Lasker-Schüler, este é um poema que indicia marcas de Expressionismo, ainda que os contrastes e distorção sejam mais ténues do que os da pintura masculina de alguns amigos da fase que antecedeu a Primeira Guerra (cf. Barrento, 2002: 13). É um poema que reclama a eliminação de limites, sejam eles territoriais, religiosos ou ideológicos.

¹⁷² “Fuga do Mundo: Quero chegar ao sem limite / Para regressar a mim, / Já estão em flor os narcisos-do-outono... / Tarde demais, quem sabe... regressar / Ah, morro no meio de vós / os que convosco me sufocais / Queria tecer uma teia de fios a envolver-me / Pôr fim à confusão, / Confundindo, / E fugir para dentro de mim. (Tradução de João Barrento, in *Baladas Hebraicas*, 2002: 13).

«Weltflucht» é um poema de uma estrofe só, com treze versos de textura sintática irregular, que evoca silêncios sintomáticos da necessidade de regressar para dentro de si. O “Eu” quer ensimesmar sem limites: “Ich will in das Grenzenlose / Zu mir zurück“. A construção dos versos baseada na aposição frásica apresenta, não obstante, alguma rima: intercalada nos três primeiros versos, ABAB, emparelhada no sexto e no sétimo versos, CC, emparelhada, novamente, no nono, no décimo e no décimo primeiro versos, DDD, o que denota uma agitação conducente a um universo sonoro ondulado veiculador de um desdobramento de descontinuidade elíptica próprio de um vórtice. Esse vórtice, ou turbilhão, tende a colocar o “Eu” poético no centro de si mesmo.

As aliterações feitas de sibilantes, num crescendo – *das Grenzenlose, zu, zurück, Herbstzeitlose* -, adquirem plenitude em „Vielleicht ists schon zu spät zurück“ e contrastam com as vibrantes que ilustram uma combinação de dois universos sensoriais, que intermitentemente iteram no poema. Ainda com sibilantes, o verso “Fäden möchte ich umziehen“ é seguido de um grito, potenciado pela subversão verbal, protagonizado por vibrantes e explosivas línguo-dentais – “Wirrwarr endend! / Beirrend,/Euch verwirrend“. A linguagem explode, por não poder mais implodir.

A iteração fonética tripla fecha, com o anúncio de “ich sterbe”, algo vibrante, para de novo regressar à sibilante asserção “Meinwärts”, encerrando também um triplo semantismo: querer recolher a si própria (“Ich will”), pôr em dúvida a exequibilidade desse querer (“Vielleicht ists schon zu spät” / “möchte ich”) e o exasperar inconformado patente nos três versos “Wirrwarr endend! /Beirreind, Euch verwirrend”, sendo que os dois últimos projectam para fora do poema o fôlego revigorado depois da catarse: “Zu entfliehen/Meinwärts“.

A propriedade sonora e visual da linguagem, *melopoeia* e *phanopoeia*, defendidas por E. Pound na fase da revista *Blast*, é muito libertadora, aqui em «Weltflucht». A necessidade interior deste Eu poético é a de redefinição de si. Para tal, a fuga é para dentro. A poeta visionária precisa de fazer eco da sua constatação de asfixia do que a circunda e do caos chegar à ordem interior e exterior, através da vibração do seu poema na recepção. Oriente ou Ocidente é-lhe indiferente.



Else Lasker-Schüler, ilustração para Prinz Jussuf von Theben

Tal como «Weltflucht», «Ein alter Tibettppich» tem cores múltiplas em torno de uma atitude de evasão. Cristanne Miller¹⁷³ perspectiva assim o poema:

Like the threads of an Asian carpet, the lover's lives and souls are enmeshed in a dense fabric of love and time – as though the process of loving itself weaves a lasting product on which feet can “rest.” Allusions to the East intensify communication for Lasker-Schüler. They provide a vocabulary for the erotic, emotional, and spiritual bonding that she desires but knows cannot be found more than fleetingly outside the structures of art. [...]

Este *interface* entre o exequível na vida ou na arte é, igualmente, um tema impreterível na obra de Wyndham Lewis. Em «Ein alter Tibettppich», Else Lasker-Schüler retoma o efabulamento onírico: a alma de alguém vive na dela e voa num tapete do Tibete, para entrar na dimensão da luz, onde as cores se apaixonam e as estrelas dançam:

¹⁷³ Tal como já referimos, no seu livro *Cultures of Modernism* de 2005, Cristanne Miller faz um estudo comparatista entre Marianne Moore, Mina Loy e Else Lasker-Schüler, em torno da questão do género nas vanguardas históricas, sem deixar de abordar temas como a Orientalismo e o Judaísmo.

Ein alter Tibetteppich

Deine Seele, die die meine liebet,
Ist verwirkt mit ihr im Teppichtibet.

Strahl in Strahl, verliebte Farben,
Sterne, die sich himmellang umwarben.

Unsere Füße ruhen auf der Kostbarkeit,
Maschentausenabertausendweit.

Süßer Lamasohn auf Moschuspflanzenthron,
Wie lange küßt dein Mund den meinen wohl
Und Wang die Wange buntgeknüpfte Zeiten schon?¹⁷⁴

Os pés descansam na lonjura de um tesouro. O poder é das crianças. O amor por alguém é aqui indiciado, vem de uma vida para outra. Ondulante e calmamente. O filho do Lama – em tempos seu amor – descansa num trono de almíscar. “Os detalhes luminosos”, arquilexemas do texto, projectam estrelas, cores apaixonadas em cima de um céu azul e de um tempo colorido. O orgânico e o inorgânico – textual e fenomenal – entrecruzam-se, numa teia de interioridade e respectiva reverberação. A imagem, o som e a palavra são, de novo correlatos.

O poema é composto por quatro estrofes. As primeiras três estrofes, em que a uniformidade rítmica se verifica, dominam os pés troqueus, com excepção da primeira palavra da terceira estrofe, “Unsere”. Nas primeiras três, compostas por dois versos cada uma, marcados pela assonância das sílabas finais, as rimas são emparelhadas (AA/BB/CC), o que é paradigmático das constelações metafóricas até aqui presentes: alma com alma („Deine Seele, die die meine liebet“), luz com cores estelares, cujo brilho é acentuado pelas aliteraões sibilantes („ Strahl in Strahl, verliebte Farben, / Sterne...“), pé com pé na tranquilidade sem preço de um tapete que voa („Unsere Füße ruhen auf der Kostbarkeit“).

¹⁷⁴ “An Old Tibetan Carpet: Your soul in love with mine / is woven with it in the Tibetan carpet. / Beam in beam, enamored colors, / stars that wooed across the heavens. / Our feet rest upon the treasure / thousands upon thousands of meshes wide. / Sweet lama son on a musk-plant throne, / how long has your mouth kissed mine. / And cheek upon cheek, how many lifetimes brightly tied” (Tradução de *Janine Canan*, 2000: 35).

O segundo verso da terceira estrofe é de uma palavra só, aglutinada pela poeta („Maschentausenabertausendweiter“) para transmitir a ideia de unificação na imensidão, ao mesmo tempo que estabelece a ponte para a tendência heterorritmica marcante na quarta estrofe de três versos, anunciadora de uma mudança de enquadramento. A quarta estrofe, com rima intercalada (DED), mostra que algo se está a passar na dimensão visual da interioridade do “Eu” poético. Dá-se um plano picado para uma nova personagem – imagem arquétipo do amor sem tempo nem espaço („buntgeknüpfte Zeiten“) - , formalmente acarinhado pela aliteração e pelo jogo de palavras indiciantes da *logopoeia* poudeana „Wang die Wange“. Esta última estrofe sobressai estruturalmente no poema: o primeiro verso compõe-se de pés métricos troqueus, o segundo e o terceiro são compostos por pés jâmbicos. Os dois últimos versos desta estrofe ligam-se por rimas e assonâncias internas („lange/Wange“, „Mund/Bunt“, „meinen/Zeiten“), o que denota uma tracção para o interior. As variações rítmicas de um discurso ondulante, em que se reinventam regras de sintaxe e de prosódia, operam no leitor/ouvinte uma reverberação visual indutora de tonalidades, também elas diferentes.

Verifica-se em Else Lasker-Schüler o uso da palavra para a sua conversão em som e plasticidade, aquilo a que E. Pound classifica de propriedades sonoras e visuais da linguagem, *melopoeia* e *phanopoeia*. Por outro lado, o procedimento discursivo de Lasker-Schüler, quer na poesia, quer em alguma prosa, como vimos, faz jus às formulações de W. Kandinsky sobre arte, porque nesta autora é muito evidente a “Necessidade Interior” de abstracção, aliada à “Vibração” produzida, primeiro do “eu poético”, depois no leitor. Esta abstracção é feita através de um processo de filtragem interior da mundividência, que recorre, efectivamente, aos elementos daquele princípio, muito embora de uma forma única, já que também são singulares os jogos mentais (*logopoeia*) que esta autora desencadeia na escrita.

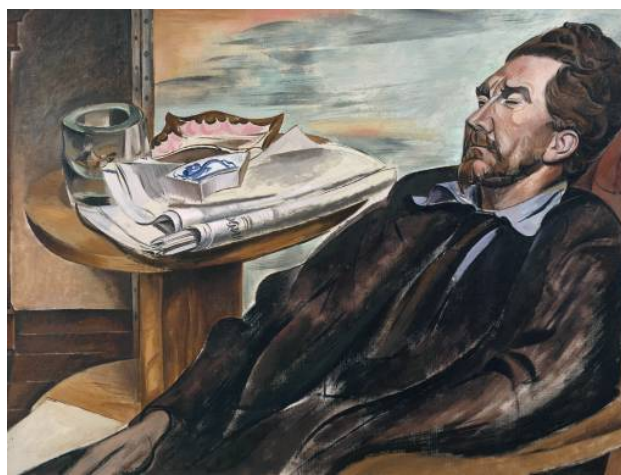
Veremos seguidamente, como Wyndham Lewis procede na sua escrita vorticista e se nesta se verificam as premissas de Pound e de Kandinsky. Seguramente que a filtragem interior que este autor faz do que o circunda, bem como do que pensa e sente, é de uma natureza diversa da de Else Lasker-Schüler, ainda que se possam identificar nas causas e nos efeitos dessa filtragem.

Capítulo 6

O Vorticismo Literário de Wyndham Lewis e o Modelo de Ezra Pound - Intersecções com a Poética Visual de Kandinsky

Capítulo 6

O Vorticism Literário de Wyndham Lewis e o Modelo de Ezra Pound - Intersecções com a Poética Visual de Kandinsky



Wyndham Lewis, *Ezra Pound*, 1939

Percy Wyndham Lewis (1882-1957) desenvolveu durante cinquenta anos uma actividade artística vasta, peculiar e versátil, como pintor, ensaísta, romancista, dramaturgo, crítico e editor. A sua obra é hoje largamente revisitada e os Estudos Lewisianos têm, recentemente, vindo a publicar consistentemente. A par desta situação, as exposições da obra pictórica de W. Lewis sucedem-se a um ritmo inédito ultimamente¹⁷⁵. A verdade é que até há muito pouco tempo, Lewis era um dos autores mais negligenciados da sua geração – que inclui, para além de Pound, T.S Eliot, James Joyce, D.H. Lawrence e W.B. Yeats –, apesar do que Eliot considerava a seu respeito:

¹⁷⁵ *Vd.* Wyndham Lewis Society (www.wyndhamlewis.com). Com uma publicação anual desde há 30 anos, hoje intitulada *Wyndham Lewis Annual*.

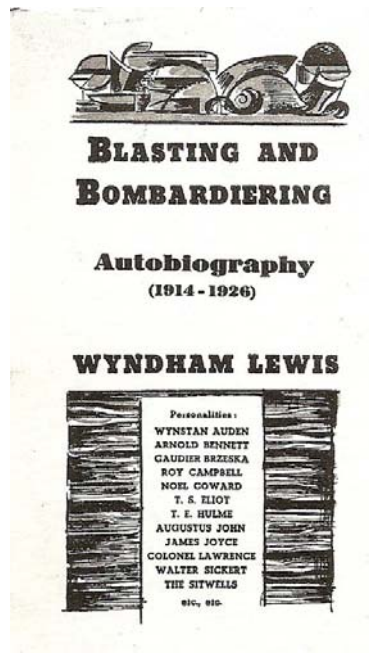
Em Portugal existem duas teses de doutoramento sobre Wyndham Lewis: uma de António M. Feijó, de 1985, pela Brown University, intitulada *Mars Caelus: A Study of Wyndham Lewis (1909-1930)*, publicada pela Peter Lang, em 1998, sob o título *Near Miss - A Study of Wyndham Lewis (1909-1930)*; a outra tese de doutoramento, esta conferida pela University of Sussex, em 1989, é da autoria de Ana Gabriela Macedo e intitula-se *Wyndham Lewis's Literary Work: 1908-1928; Vorticism, Futurism and the Poetics of the Avant-Garde*.

”The most fascinating personality of our time [...], the only one among my contemporaries to create a new, an original prose style”. A propósito de Wyndham Lewis e do seu tempo, Pound manifesta-se assim:

I mean that Mr. Lewis has got into his work something which I recognize as the voice of my age, an age which has not come into its own, which is different from any other age which has yet expressed itself intensely. We are not *les jeunes* of “The thirties” nor of “the nineties” nor of any other decade our own save our own. And we have in Mr. Lewis our most articulate voice. And we will sweep out the past century as surely as Attila swept across Europe (*The Egoist*, June 15th, 1914, p. 234).

É um facto que na História da Arte do século XX, Wyndham Lewis ocupa uma posição proeminente na condição de líder do Vorticismo. É conhecido pelo pioneirismo das suas abstracções geométricas, pela tipografia revolucionária e retórica ofuscante da revista vorticista *Blast*. É apelidado de “Enemy”, nome de uma das revistas que editou (1926-1929), pela sua irreverência face à realidade circundante, com a qual lidava sempre a partir de uma posição de observador privilegiado. Lewis concebe o artista como uma espécie de génio universal, tal como afirma na sua primeira autobiografia, *Blasting and Bombardiering*:

I will go over my credentials. I am an artist – if that is a credential, I am a novelist, painter, sculptor, philosopher, draughtsman, critic, politician, journalist, essayist, pamphleteer, all rolled into one, like one of those portemanteau-men of the Italian Renaissance (Lewis, 1937b: 3).



Capa de *Blasting and Bombardiering*, concebida por W. Lewis (1937)¹⁷⁶

O próprio Lewis reagiu contra a concentração dos historiadores de arte no período vorticista quando se debruçam sobre a sua obra, apesar de admitir que essa fase foi de fulcral importância na configuração do seu percurso posterior. Em 1950, na sua segunda autobiografia *Rude Assignment*, afirma “I can never feel any respect for a picture that cannot be reduced, at will, to a fine formal abstraction” (Lewis, 1950: 129).

¹⁷⁶ Exposta no Imperial War Museum.



Wyndham Lewis, *Composition*, 1913

É consensual o facto de as fontes do seu abstraccionismo vorticista serem a estética visual do Cubismo, do Expressionismo – em particular a estética de Kandinsky – e o Futurismo – não obstante as suas invectivas contra F. T. Marinetti. Wilhelm Worringer e a sua noção de abstracção, exposta no tratado *Abstraktion und Einfühlung* (1908), influenciou cabalmente a perspectiva de “abstracção” de Lewis, em grande parte através da mediação do poeta-filósofo anti-romântico T.E. Hulme, que acrescenta ao abstraccionismo da vanguarda inglesa o ingrediente da mecanização, como se pode perceber em *Composition*, ainda em 1913. A postura de Lewis, tal como surge na *Blast*, é fruto de uma articulação destas fontes, obviamente revestidas da sua forma de estar na arte, na literatura e na vida.

Em nossa opinião, Pound não foi capaz de produzir uma escrita vorticista, mesmo na *Blast*. Essa escrita programática, que os vorticistas queriam elevar à condição das artes plásticas e dotar de uma plataforma filosófica foi, porém, conseguida por Lewis. Essa é a razão pela qual nos serviremos de alguns dos seus textos para avaliar a teoria poundeana sobre literatura na fase vorticista.

Paul Edwards, na sua condição de veterano dos Estudos Lewisianos¹⁷⁷, dá voz à opinião bem generalizada, de que a afinidade de Lewis e Pound se reveste de contornos ambivalentes:

Lewis new ally, the American poet Ezra Pound, wanted Vorticism to be a movement of writers as much as of painters. Agreeing with him, Lewis nevertheless thought that the delicate *japonaiserie* of Pound's imagism, his antiquarian pastiches and epigrams, hardly qualified as an equivalent to Vorticist painting. His own Vorticist play *Enemy of the Stars*, printed in the first issue of *Blast*, was intended to supply what was lacking [...]
(Edwards, 2004: 12).

Este capítulo ocupar-se-á primeiramente (em 6.1) de traçar uma panorâmica da obra literária de W. Lewis em torno do projecto vorticista. Faremos incursões breves a outros textos de Lewis – como a peça *The Ideal Giant* (1917), ou um pequeno texto exemplificativo das criaturas lewisianas no seu todo, conceptual e pictórico – os *Tyros*, personagens que Lewis usou na sua ficção de 1909 a 1927 que darão origem ao texto de *The Wild Body*.

À semelhança do critério adoptado no capítulo anterior, abordaremos o romance *Tarr* (1918) – inicialmente publicado de forma seriada em *The Egoist*, a partir de 1 de Abril de 1916, desde as trincheiras da primeira Grande Guerra. *Tarr* é um romance veiculador do pensamento estético vorticista. Por outro lado, identifica-se com *Mein Herz* – o romance de Else Lasker-Schüler que começou por ser um conjunto de cartas a Walden sobre figuras públicas do *milieu* berlinense. *Tarr* ocupa-se fundamentalmente do meio artístico – desta vez parisiense – e da boémia burguesa, ainda que de uma forma ficcionada, pese embora o facto de o protagonista ser porta-voz da postura vorticista de Lewis.

Referir-nos-emos igualmente ao livro de ensaios *The Caliph's Design* (1919), almanaque inicialmente concebido para ser a *Blast 3*, não fosse o espectro da guerra a reconfigurar toda a estratégia do movimento vorticista. Este livro apresenta concomitâncias com o orientalismo referido na obra de Else Lasker-Schüler, começando com uma parábola em que o Califa de Bagdad pede aos seus arquitectos uma nova

¹⁷⁷ *Vd* os estudos anteriormente publicados por este autor, de que nos servimos em alguns casos, como mencionamos em bibliografia.

cidade vorticista (Humphreys, 2004: 39), tema que alude a uma outra, pouco estudada, reverberação do Vorticismo.

Seguidamente, em 6.2, passaremos à análise prática: o nosso enfoque vai incidir na prosa doutrinária que Wyndham Lewis publicou na *Blast*, por a considerarmos bem ilustrativa dos conceitos de “Civilização Individual” e “Tecido Percepcional” preconizados nas formulações de Ezra Pound que analisámos.

E, por último, na secção 6.3, analisaremos a peça *ante-bellum Enemy of the Stars*, que cristaliza as premissas vorticistas em literatura. Será, por conseguinte neste texto que testaremos a Teoria dos Detalhes Luminosos e a noção de “Pigmento Primário”, que explanámos no capítulo referente à poética poundeana. Veremos igualmente se se torna exequível uma aplicação do modelo de Kandinsky – tal como o apresentamos – a este texto dramático de Wyndham Lewis.

6.1 – A Movimentação ficcional de Wyndham Lewis em torno do Vorticism



Wyndham Lewis, *Composition in Blue*, 1915

O Modernismo lewisiano tem as suas raízes na trágica fisicalidade do homem com a realidade exterior. Na fase vorticista, a consciência dessa fissura com a realidade é transposta para a arte através de uma dimensão bidimensional e diagramática que visa a vivência artística do real, aquilo a que Kandinsky chamou “Necessidade Interior”. Contudo, ao passo que Kandinsky apelava à espiritualidade na arte em *Über das Geistige in der Kunst* (1911), a “alternative lewisiana”¹⁷⁸ é *cosa mentale*: O cone sólido que gira em torno de um eixo inabalável é o símbolo da energia primordial, consubstanciada pelo intelecto e pela arte.

Foi na arte e não na vida que Wyndham Lewis encontrou o seu *elan-vital*. Experimentou no terreno o horror do grotesco e a destruição mecanizada da guerra e articulou um imaginário que expunha essa realidade, como se pode ver nos seus quadros de guerra, de

¹⁷⁸ Como lhe chamou Hugh Kenner, que considerava a postura de Lewis “a one-man alternative *avant-garde*” (Kenner: 1954: 92). No Posfácio a *The Complete Wild Body*, Bernard Laforcade (1982) emprega a expressão “lewisian alternative”, p. 403.

que são exemplo *A Battery Shelled*, 1919 (que apresentamos na secção 1.1.3) e *A Canadian Gun Pit*, 1918.



A Canadian Gun Pit, 1918

Em *Blasting and Bombardiering*, Lewis mostra que em momento algum deixou de exercer resistência à sua época, muito embora de forma distanciada:

In art I was a condotiere: in art as in war I was extremely lighthearted. I was very *sans façon* about art. It seemed to me a capital game, at which I was singularly good. I must therefore apologize for my attitude as an artist, as well as for my attitude as a soldier. It was not satisfactory: it calls for some apology. [...] My disinvolture in the temple of art, like my disinvolture upon the field of battle – the later tempered by a natural courtesy where shell-fire was concerned [...] (Lewis, 1937b: 20).

Encarando o intelecto como fundamento de qualquer aspiração civilizacional, Lewis concedia ao artista uma estatura titânica que o separa da dinâmica contagiante da vida e da sociedade degeneradora. Para Lewis a fronteira entre a vida e a arte era fundamental, como o era o controlo da mente sobre as sensações. A base do elitismo lewisiano é de natureza ontológica e não social. Na sua segunda autobiografia *Rude Assignment*, Lewis afirma: “I AM what is described as a ‘highbrow’. That is the first thing about me; it underlies, and influences, all the other things that is not desirable to be” (Lewis, 1950: 15). A consciência de si passa pela elevação da contemplação através do intelecto.

The Ideal Giant é, pela negativa, uma metáfora do que deve ser o papel do artista. Traduz um paradigma central da mundividência de “The Enemy”, ou seja, o próprio

Lewis: os artistas, a partir do momento em que participam na vida social, podem tornar-se destrutivos. É uma peça escrita enquanto Lewis estava na guerra e que vem a público na *Little Review* em Maio de 1918 e que integra a obra dramática de Lewis, editada por Alan Munton em 1979, numa antologia com o nome *Wyndham Lewis: Collected Poems and Plays*. A peça tem três cenas e a acção desenrola-se em 1914, num restaurante peculiarmente internacional e elitista:

in the Restaurant Gambetta in German London, in October, 1914, Belgian ‘refugees’ have found it out in numbers [...]. The Restaurant is French [...]. An Austrian [...] keeps it. [...] A Russian wood-painting of a Virgin and Child [...] gives the German cultured touch. (Lewis, 1978: 120)

O *melting-pot* ambiental do restaurante ultrapassa a lógica circunstancial da guerra que então eclodia e torna-se num local que atrai pseudo-intelectuais, tipos humanos que Else Lasker-Schüler também detectava e aborda nos seus contos e cartas com uma perspicácia ironicamente distanciada que em muito se assemelha à de Lewis.

Em cena há duas personagens centrais: John Fingal – um belo e *snober* estudante de arte de trinta e seis anos, que, na opinião de Lewis, bem podia ser um banal cubista parisiense – e John Porter Kemp, um escritor de meia-idade, dedicado ao jornalismo. O papel de Fingal seria praticamente irrelevante não fosse a sua incumbência dramática de proporcionar o toque satírico à situação: “Kemp and Fingal’s talks resembled those arranged between the Proprietor of the Circus and the Clown” (*Ibid.*: 127). Kemp é o herói-filosófico de Lewis, mas não um herói qualquer, é um herói falhado. Nas suas diatribes elocutórias vai revelando que ambicionou ser *Übermensch*, mas a vida derrotou-o.

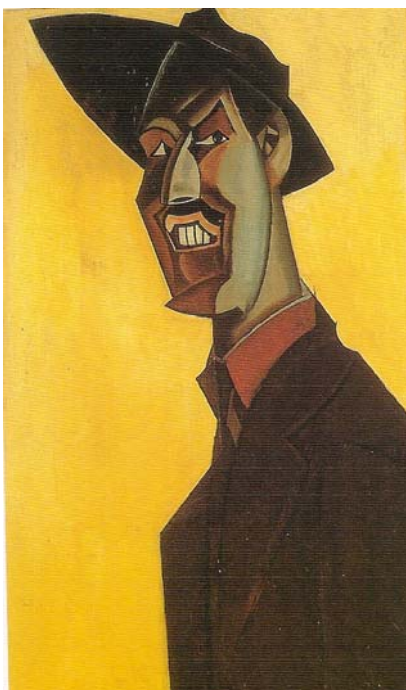
Nietzsche, pai espiritual de Lewis, induz justamente o Homem a reinventar-se e exceder-se. Para Lewis, a missão do artista é libertar os homens da sua inconsciência funcional. Em “Essay on the Objective of Plastic Art in our time”, que saiu no número dois da revista *The Tyro* (1922), Lewis afirma:

The function of the artist being to show you the world, only a realer one that you would see, unaided, the delicate point in his task is to keep as near you as possible, at the same time as getting as far away as our faculties will stretch. [...] He, ideally, must not take any of the acquired

practical information of daily life with him, to the point from which his observations are made. Any of the fever of combat [...] would impair the equilibrium of his instrument.¹⁷⁹

The Ideal Giant patenteia justamente a noção de que a grande dificuldade na vida é saber manter incólume a individualidade; quem o souber fazer sabe contornar algo de gigantesco e é, por conseguinte, um artista: “The solitary test is the only searching one. The fine personality loses in every case by association. The problem in life is to maintain the Ideal Giant. The artist is the Ideal Giant” (Lewis, 1978: 131). As personagens de Lewis dependem da sua vontade apenas. A estrutura da sua vontade depende do seu intelecto silogístico.

Em “One Way Song” (1933), poema didáctico que Lewis escreveu para ser lido em público¹⁸⁰, está de novo patente a convicção de que o artista tem que gerar a sua própria “Civilização Individual”, como lhe chamou E. Pound: “Coming from Nowhere, our advance is too ideal / Cut off from the chief ingredient of our ‘real’ / The Universe of Absence ... / Conveying that Me alone is true” (Lewis, 1978).



W. Lewis, *Mr Wyndham Lewis as a Tyro* (1920-1)

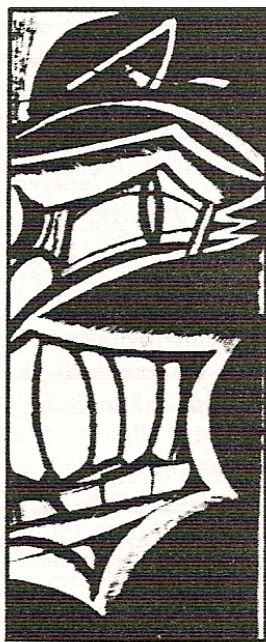
¹⁷⁹ Disponível em: *Project Muse* (Electronic Project for Little Magazines)
<http://www.brown.edu/Departments/MCM/people/scholes/default.html>
<http://www.modjourn.org> (07.07.2006)

¹⁸⁰ Existe uma gravação de parte deste poema – “End of the Enemy Interlude”, que se pode ouvir no CD intitulado *Futurism and Dada Reviewed* (1988).

Em 1921, Lewis publica o primeiro número da revista *The Tyro*, que foi lançada a par de uma exposição nas Leicester Galleries, intitulada “Tyros and Portraits”. No prefácio do catálogo desta exposição, Lewis explica:

These immense novices brandish their appetites in their faces, lay bare their teeth in a valedictory, inviting, or merely substantial laugh. A laugh, like a sneeze, exposes the nature of the individual with an unexpectedness that is perhaps a little unreal [...] These partly religious explosions of laughing Elementals are at once satires, pictures and stories. The action of a tyro is necessarily very restricted; about that of a puppet worked with deft fingers, with a screaming voice underneath [...] (Lewis, 1978: 188-90).

Lewis apresentava ao público uma nova raça de seres: os “Tyros”, ou “Wild Bodies”, que representavam uma nova geração de Bretões do pós-guerra, na ‘era’ dos clubes de jazz e das *flappers*, as heroínas desses clubes. *The Wild Body* é composto por uma série de contos, muitos dos quais inicialmente publicados em revistas várias entre 1909 e 1917, posteriormente revistos e, juntamente com uma série de novos textos, publicados numa compilação antológica em 1927.



Tyro Bestre

Em 1982, Bernard Lafourcade edita *The Complete Wild Body*, com desenhos dos “Tyros” que Wyndham Lewis tinha feito para ilustrar as suas novas personagens. No texto introdutório ao conto “Bestre” – cujo protagonista é dado a conhecer por Lewis pela sua *mirada*¹⁸¹ – B. Lafourcade refere-se assim às ilustrações dos “Tyros”:

[...] The graphic Tyros were the epigones of the early literary wild bodies, and conversely he did not give ample literary life to his second generation of puppets. When Lewis writes that his graphic Tyros are “at once satires, pictures and stories,” he could as well be describing “Bestre” (Lafourcade, 1982: 76).

Desta vez, Lewis pretendia envolver-se com a realidade circundante, mas com uma invectiva satírica que só os “Tyros” podiam comportar. Estas criaturas lewisianas não são humanas e permitiram ao seu autor desenvolver toda uma filosofia do riso – veiculada a partir da dicotomia mente-corpo –, que gera um sistema psicológico autónomo entre observador distanciado e receptor desse percepcionamento do mundo. A este respeito, Ana Gabriela Macedo afirma:

[...] Lewis relates his painting and his writing to his perception of the two as indissoluble, primarily linked to the same root, *the eye* [...]. Lewis draws on the “eye” as an instrument of pure satire, “satire for its own sake”, non-ethical and cold, upon which the “external approach to things” can rely [...], on the evidence and wisdom of the eye rather than on the more emotional organs or senses. According to him, the “internal” method of approach in literature, i.e., the interior monologue, is delusive, romantically decadent and, finally, “a dope only” (Macedo, 1989: 181).

Digamos que a vibração emanada pelo narrador destes contos (1909-27), através das suas criaturas ficcionadas e vocacionadas para a abordagem da realidade humana através de uma elaborada filosofia do riso, provoca no leitor/observador um efeito de reverberação perceptual que está muito na linha da teoria de Kandinsky sobre a função interior e exterior da arte, formulada em *Über das Geistige in der Kunst*.

¹⁸¹ Sobre este assunto, *vd* o artigo de Ana Gabriela Macedo (1991b) “Bestre’s eye-play – Parody and Kitsch in the Avant-garde Grottesque” *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada* (Lisboa: Dezembro, nº 1).

Na revista *The Tyro* (1921-22), Lewis escreveu vários textos de crítica e teoria de arte, em que revela o quanto estava afastado dos seus contemporâneos quer intelectual quer artisticamente. Em “Essay on the Objective of Plastic Art in our Time” (*The Tyro*, No. 2, 1922), Lewis alerta para a quase inexistência de lugar para a arte neste mundo material, onde, qual arqueólogo, o artista tem que recolher ao seu interior para aí detectar a sua essência primitiva, à semelhança do que Kandinsky advoga quando fala do Princípio da “Necessidade Interior”:

The art impulse rests upon a conviction that the state of limitation of the human being is more desirable than the state of the automaton; or a feeling of the gain and significance residing in this human fallibility for us. To feel that our consciousness is bound up with this non-mechanical phenomenon of life; that, although helpless in the face of the material world, we are in some way superior to an independent of it [...]. In art we are in some sense playing at what we designate as matter [...]. We are placing ourselves somewhere behind the contradictions of matter and mind, where such an identity [...] may more primitively exist (Lewis, 1969: 204-5).

Para Lewis, o artista desempenha um importante papel social, no sentido em lhe incumbe mostrar o mundo a quem acede à sua obra, constituindo o elo de ligação entre as esferas do entendimento e da percepção. É também esse o papel de um “Tyro”. Em “Tyronic Dialogues between X. and F.”, podemos constatar como se comportam discursivamente os “Tyros” entre si e mediante o que observam do mundo dos humanos:

X. – Remember, my dear F., that you are for every man a little picture of himself: a badly drawn and irritating picture of himself. Therefore, never show that you notice, if a painter, a writer or a musician, the existence of another artist’s work. Above all, never be so uncircumspect as to praise it (Lewis, 1982: 365).

Neste exercício de abstracção brechtiano – em que o *Verfremdungseffekt* se manifesta, no mundo dos “Tyros” o ficcional torna-se realidade e o real ficção. O “Tyro X.” posiciona-se de forma bem clarividente face ao que lhe é dado ver à sua volta e encara as

estratégias dos humanos como actos gorados face aos seus próprios passes de *clowns*, que não vingam na intermitência anestésica em que se desenrola a vida:

It is a nightmare, staged in a menagerie. The psycho-analysts with their jungle of the unconscious, and monsters tipsy with libido, have made a kind of Barnum and Bailey for the educated. But people do not apply this sensational picture as they could do with advantage.

Our social life is so automatic that the actors are often totally unaware of their participation in the activities about which we are talking. The world is in the strictest sense asleep, with rare intervals and spots of awareness (*Ibid*: 366-367).

X. é peremptório relativamente à postura naïve de F. : “[...] *never* declare yourself as you have declared yourself to me. Such candour smacks of impotence” (*Ibid*: 367). No início da segunda cena, X. mantém-se inabalável nas advertências que faz a F., num tom satírico que tem como objectivo específico trazer o seu par para o universo dos “Tyros”, em que o “Tecido Percepcional” de que nos fala Pound encontra sentido: “My dear old boy, you must be in love with your silhouette against that canvas, you must be trying to form a habit, or break yourself of one [...]” (*Ibid*: 368-369). F. revela a sua natureza híbrida, que o faz depender totalmente de X, servindo de paradigma para aquilo em que a humanidade se está a transformar:

F. – You make me uncomfortable X. I feel that my words, as I utter them, are issuing from a machine. I appear to myself a machine, whose destiny is to ask questions.

X. – The only difference is that I am a machine that is constructed to provide you with answers. I am alive, however. But I am beholden for life to machines that that are asleep (*Ibid*: 369-370).¹⁸²

Apogeu do sentido do “Eu”, o “Tyro X. é como o *gigante ideal*, paradigma do entendimento que Lewis tem do que deve ser um artista: uma autoridade iluminada capaz de reintroduzir no espaço social uma metafísica do Ser em que a cosmologia da “Necessidade Interior” kandinskiana ecoa as códigos configurantes da “Civilização Individual” que Pound sugeriu.

¹⁸² Na sua edição de 1982 de *The Complete Wild Body*, B. Lafourcade faz a seguinte nota a este dialogo: “[...] apparently “F” stands for “Fool” – and “X”, the Ur-Enemy, may echo the neo-Vorticist “Group X”.

Nas suas reflexões sobre a noção de “Civilização Individual”, Pound referiu que os artistas são a antena da raça (Pound, 1951b: 81). Este pressuposto é muito focado no romance *Tarr*, uma das produções literárias mais importantes de Lewis na fase vorticista. *Tarr* foi publicado em quatro versões distintas: em série, na revista *The Egoist* (1916-17), integralmente, também em *The Egoist* e na revista nova iorquina *Knopf* (1918); dez anos mais tarde surge com bastantes revisões¹⁸³. Bernard Lafourcade fala de uma quinta edição de 1951, mas que apenas sofreu três irrelevantes alterações¹⁸⁴.

Contudo, a elaboração deste *Bildungsroman*¹⁸⁵ começou já quando Lewis era um estudante de arte em Paris (1907-14), tendo prosseguido por todo o período vorticista, exactamente quando estava a pintar *Red Duet* e as *Compositions*, bem como a rever as histórias e *sketches* do seu “Breton Summer”. Passou, portanto, os primeiros meses da guerra e parte de 1915 a trabalhar em *Tarr*. Em *Rude Assingment*, Lewis fala do que o motivou na escrita do seu primeiro romance:

The epigraph at the beginning of my first novel, *Tarr*, is an expression of the same mood, which took a long time to evaporate altogether. It is a quotation from Montaigne. «Que c’est un mol chevet que l’ignorance et l’incuriosité ?». Even books, theoretically were a bad thing, one was much better without them. Every time men borrowed something from the outside they gave away something of themselves, for these acquisitions were artificial aggrandisement of the self, but soon there would be no core left. [...] Books only muddied the mind: men’s minds were much stronger when they only read the Bible.

The human personality, I thought, should be left alone, just as it is in its pristine freshness [...] (Lewis, 1950: 125).

Manter a individualidade original é, por conseguinte, o mote de *Tarr* e, de acordo com esta reflexão de Lewis que acabamos de citar, a dimensão da interioridade, como a explica Kandinsky, deve manter-se o mais intacta possível. O sentido da consciência individual e histórica é central neste romance e, nessa medida, *Tarr* é uma resposta de

¹⁸³ A versão de *Tarr* aqui tratada é a de 1928, editada pela Penguin Books em 1982.

¹⁸⁴ Vd. Bernard Lafourcade, “Tarr V”, *Enemy News*, no. 15, Winter 1982, p. 12.

Sobre as versões em *The Enemy* e na *Knopf*, que basicamente só apresentam diferenças de pontuação, vd. Reed Way Dasenbrock, “Tarr: More Detective Work”, *Enemy News*, no. 17, Autumn 1982, pp. 23-4.

¹⁸⁵ Vd. Bernard Lafourcade, “The Taming of the Wild Body”, in *Wyndham Lewis – A Revaluation*, ed. Jeffrey Meyers (1980), p. 81.

Lewis à modernidade, através do desenrolar do destino do seu protagonista Frederick Tarr, um pintor *avant-garde* que frequenta o Café Berne no Boulevard du Paradis.

Tarr centra-se em dois artistas, Tarr e Otto Kreisler, e a forma como se movimentam no meio boémio burguês da moderna cidade de Paris, onde acorrem estudantes de arte de toda a Europa. É um cenário fértil a casualidades diversas que estão na origem do impedimento da ideal desenvolvimento de um “Eu” criativo e único, tema que sempre obcecou Lewis.

O processo de criação – um permanente estado de parto – requer jogos mentais que lhe minorem a dor inestética: “The conditions of creation and of life disgust me – the birth of a work of art is as dirty as that of a baby”, diz o pintor Tarr (Lewis, 1928: 240). Tarr opta por exercitar o distanciamento dos vários focos de desvio à sua necessidade de pintar, Kreisler, envolvendo-se demasiado com o exterior, acaba por se revelar inapto artística e socialmente e suicida-se (“oh irony of the Schicksal!” (*Ibid.*: 117). O narrador já indiciava tal final, após uma avaliação da natureza de Kreisler:

[...] Ah, the Mensch, the Mensch! What was that the Mensch?

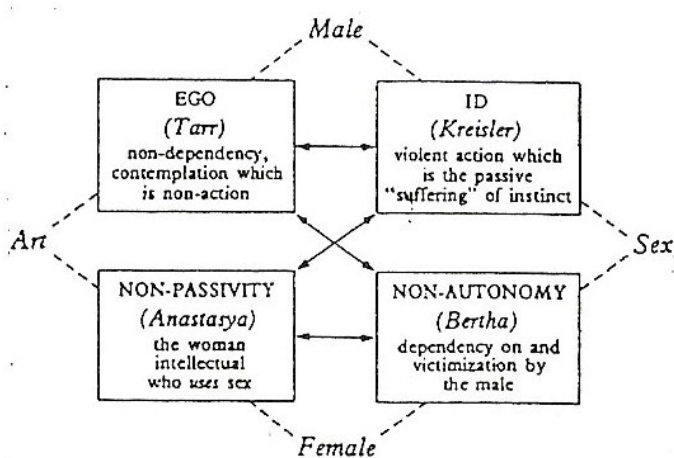
[...] Outside the Mensch took some strength and importance from others: but truly, in here he could be said to touch bottom and to realize what the Kreisler-self was, with four walls round it (*Ibid.*: 110-1).

A trajectória de Kreisler é a oposta à de Tarr, que, não deixando de ser mundano, é o pintor que vorticisticamente prefere a reflexão à acção. Kreisler prefere a acção irreflectida: ao sair do seu vórtice, entra em colapso. Na opinião de Tarr, “[...] all the fuss he made was an attempt to get out of Art back into Life again [...] *Back into sex* [...] out of a little puddle of art where he felt he was gradually expiring” (*Ibid.*: 314). Kreisler viveu no fluxo da existência quotidiana, sem racionalizar o real. A máscara que foi exibindo levou-o à auto-punição.

Em *Tarr*, a oposição “Homem/Mulher” denuncia o dilema “Arte/Sexo”. Esta oposição é desempenhada no romance pela dupla insolúvel e indissociável Tarr/Kreisler, paradigma do binómio “força/fraqueza”. Este último encontra igualmente protótipos nas duas personagens femininas – centrais para a textura perceptual do romance, Anastasya e Bertha. Tarr está consciente de que “an artist should be impartial like God”

(*Ibid*: 240), transindividual, mas também sabe que havendo papéis para desempenhar estes podem reverter-se: “I should think the spectators’ role was the one to be preferred but I can quite imagine the audience breaking up and the roles being reversed. Meantime I’m the puppet” (*Ibid*: 304).

Em *Fables of Aggression – Wyndham Lewis. The Modernist as Fascist* (1979), Fredric Jameson¹⁸⁶ apresenta um diagrama baseado no retângulo semiótico de A. J. Greimas¹⁸⁷:



Ao contrário de Bertha, Anastasya é um paralelo intelectual de Tarr, pelo que o seu relacionamento com ela é libertador relativamente ao corpo. No célebre diálogo entre Anastasya e Tarr sobre a arte e a morte, vêem-se parafraseados em alguns dos manifestos vorticistas:

[...] artists only see what is necessary to their eye [...] Life is art’s rival and vice versa. [...Art is] life with all the nonsense taken out of it [...].

¹⁸⁶ Este livro de F. Jameson, juntamente com o livro pioneiro de Giovanni Cianci, *Litteratura Pittura* (1982), marca uma viragem fundamental na recepção crítica da obra de Wyndham Lewis e recoloca-o definitivamente no cerne do Modernismo e da escassa vanguarda britânica, de que o Vorticismo é emblema. Reed Way Dasenbrock, nomeadamente através do livro *The Literary Vorticism of Ezra Pound and Wyndham Lewis: Towards the Condition of Painting*, de 1985 evidencia o potencial comparatista da obra de W. Lewis, em interface com a de E. Pound. Tom Normand e o seu livro *Wyndham Lewis the Artist: Holding the Mirror up to Politics* (1992), bem como o livro editado por David Peters Corbett, *Wyndham Lewis and the Art of Modern War* (1998), revisitam a questão da “agressividade lewisiana” no contexto da modernidade. Richard Humphreys, com *Wyndham Lewis* (2004) faz reincidir o enfoque na faceta satírica e crítica de Wyndham Lewis, relevando-o à condição de epifenómeno.

¹⁸⁷ A propósito do modelo deste retângulo, Jameson remete para A.J. Greimas e François Rastier (1968) *The Interaction o Semiotic Constrains* (Yale French Studies, No. 41), pp. 86-105.

Deadness [...] in the limited sense in which we use that word is the first condition of art [...] This is another condition of art; to have no inside, nothing you cannot see. Instead then, of being something impelled like an independent machine by a little egoistic fire inside, it lives soullessly and deadly by its frontal lines and masses (*Ibid*: 309-312).

A controversa relação de Tarr com duas mulheres que têm contornos de personalidade opostos evidencia a postura distanciada do protagonista face às questões da vida, o que desencadeia em ambas as personagens femininas um esvaziamento das suas vidas próprias. A. Gabriela Macedo observa a este propósito:

Anastasya and Bertha, playing antagonistic female roles in the novel, never seem to have a “real” life, independent of the hero’s whims, fears and frustrations. Anastasya is meant to be the female match of Tarr, remains an artificial picture of a woman, “too male” and “too big”, as Tarr himself acknowledged. On the other hand, Bertha is made to remain in our eyes “vulgar”, “ordinary” and “always woman” (Macedo, 1989: 258).

Como pintor e “proto-Eu” do Lewis vorticista, Tarr confere à arte uma condição *postmortem*: a “Necessidade Interior” que a concebeu transita para o observador, um observador que não se deixe cegar pelo exterior, tal como sucedeu com aquele que a criou. É justamente a quietude da obra de arte que acciona a visão interior de quem cria e de quem a percebe. As formulações de Kandinsky, quando elabora sobre o vector da espiritualidade na arte, confluem aqui com a postura do artista que ocupa o centro parado do vórtice e assim acciona uma outra perspectiva do que o circunda. É este processo que possibilita ao observador de um quadro vorticista um olhar outro face à vida.

A dicotomia arte/vida, vector estruturante da *Blast* 1, é aqui apresentada de forma ficcionada, tal como Else Lasker-Schüler fez relativamente à sua perspectiva da arte, quer nos contos quer nas cartas que publicou em *Der Sturm*. No prefácio à versão de 1918 de *Tarr*, Lewis diz-nos acerca do seu protagonista:

In this book you are introduced to a gentleman named Tarr. I associate myself with all he says on the subject of humor. In fact, I put him up to it.

He is one of my showmen; though naturally, he has a private life of his own, for which I should be very sorry to be held responsible” (Lewis, 1918: vii).

Em “Aggression, Aesthetics, Modernity – Wyndham Lewis and the Fate of Art”, David A. Wragg observa:

[...] we should respect the novel’s ‘philosophical’ provisionality. In the sense that *Tarr* presents a theory of externality it is an important component in Lewis defence of rationality as a bulwark against bourgeois life and its artistic manifestations [...] (Wragg, 1998: 208).

A “Teoria da Exterioridade” de que Wragg fala – que Lewis, numa fase inicial, apresenta em *Tarr* e na *Blast* – distingue-se da “Teoria da Interioridade” de que fala Kandinsky apenas de uma forma tangível. Lewis defende o primado do intelecto para operar na finalidade interna da arte, algo que Kandinsky também advoga quando fala da dupla função da forma – a exterior e a interior. Ambos partem da noção de “Tecido Perceptual” exposto por Pound, ao serviço de uma configuração de energia transformativa no que concerne à intervenção na visão do mundo, através da arte.

Esta é uma noção também patenteada em *The Caliph’s Design* (1919) – uma parábola em que o Califa de Bagdad pede aos seus arquitectos uma nova cidade vorticista (Humphreys, 2004: 39). Quando voltou da Primeira Grande Guerra, Wyndham Lewis já tinha escrito *The Caliph’s Design*, cujo subtítulo é *Architects! Where is your Vortex?* Inicialmente publicado em *The Egoist* em 1919, é um livro de ensaios que redefine a posição de Lewis como líder da vanguarda londrina, após ter regressado da frente de batalha em França.

À semelhança de muitos dos manifestos do pós-guerra, *The Caliph’s Design* reclamava a substituição do velho ambiente urbano por um outro modelado à luz de um novo discurso visual e espiritual, descoberto pelos modernistas antes da Guerra. A vida das pessoas em geral seria, deste modo, enriquecida na acepção infável do termo:

[...] simply for human life at all, or what sets out to be human life – *to increase gusto and belief in that life* – it is of the first importance that the senses should be directed into such channels, appealed to in such ways,

that [a] state of mind of relish, fullness and exultation should prevail. It is life at which you must aim. Life, full life, is lived through the fancy, the senses, consciousness. These things must be stimulated and not depressed. The streets of a modern city are depressing. They are also aimless and so week in their lines and masses, that the mind and senses, jog on their way like passengers in a train with blinds down in an overcrowded carriage. (Lewis, 1919: 30).

No decorrer dos vários ensaios que compõem o almanaque – assim designado por ter sido inicialmente pensado para dar continuidade à *Blast* – Lewis vai elaborando sobre um novo estado de consciência que se faria sentir nas pessoas através da arquitetura. Relativamente aos artistas, esta seria uma forma de trazerem para fora do estúdio a pintura e a escultura, que ficaria assim acessível à maioria das pessoas. Lewis acreditava no poder original de que os artistas são dotados, por isso fala em “The Artist Older than the Fish” – nome da segunda parte do livro. Com a intervenção dos artistas na transformação da vida pública e da cultura, o alcance da arte expandir-se-ia e exerceria os seus efeitos na evolução da humanidade:

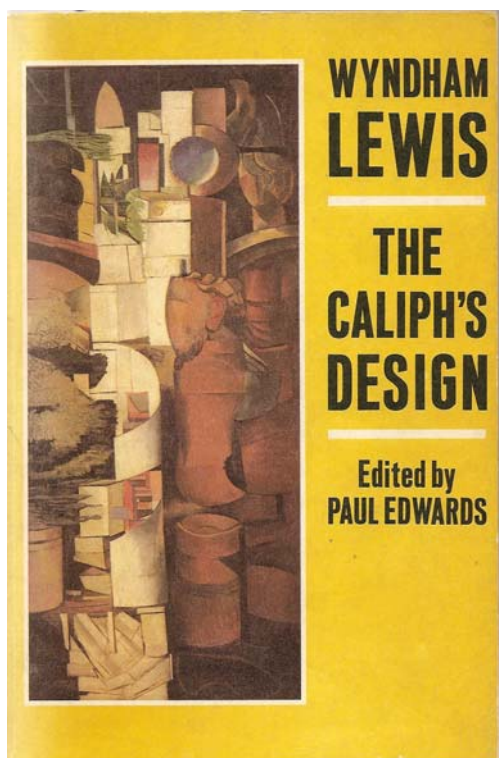
Where everything is mutually destructive, and where immense multitudes of activities and modes of life have to be scrapped and exercised, it is important not to linger in ecstasy over “everything”, simply because it “is”; or to sentimentalise about Life where creation is still possible and urgent [...] (Lewis, 1918: 73).

Esta consciência de que a arte deveria ter uma dimensão pública e civilizacional – que se faz sentir no Lewis do pós-guerra – revela a influência de Wilhelm Worringer (1908) e o pressuposto de que as características formais da arte deveriam ser o fundamento de novas perspectivas metafísicas e sócio-culturais. A sua convicção de que o artista é uma força civilizadora fundamental claramente o destaca das convicções pró-guerra de T. E. Hulme e dos futuristas italianos, como observa Tom Normand, em *Wyndham Lewis the Artist – Holding the Mirror up to Politics*:

His belief in the artist as a civilizing force inevitably meant that he could not welcome the violent cataclysm of war as Hulme had done, and was even further from the romantic commitment to destruction that

characterized the Italian Futurists. Consequently Lewis made a great effort to get out of the fighting and was eventually rewarded with a commission, as a war artist, in December 1917 (Normand, 1992: 101).

Não sendo colectivista, Lewis via na arte uma forma de reinventar a vida. A partir da sua “Civilização Individual” que o Vorticismo iniciou, Lewis acreditava na impermeabilidade aos fluxos e refluxos da vida, porque achava possível o desenvolvimento de uma percepção artística que fizesse a triagem do que nos é dado ver num determinado momento da existência. “Fashion is the sort of useful substitute for conviction. At present is the substitute for religion” (Lewis, 1918: 91). *The Caliph's Design* anuncia um elemento determinante que virá a fazer parte da escrita de Lewis, como factor articulador da imaginação e da banalidade do mundo: a sátira.



Capa da edição de 1982 de *The Caliph's Design*

Curiosamente, o quadro *Bagdad* (1927), da autoria de Lewis, ilustra a capa da edição de 1982 de *The Caliph's Design*, circunstância que, aliada ao título do almanaque, nos remete para o Oriente, como o fez Else Lasker-Schüler, nomeadamente, através dos seus

alter-egos Jussuf, príncipe de Tebas e Tino, princesa de Bagdad. Estamos, em ambos os casos, perante um Modernismo internacionalizante. Acreditava-se na fusão das raças e culturas que tornaria possível a configuração de uma civilização onde os homens se aproximassem mais da noção de *Übermensch* nietzscheana.

As possibilidades que a transversalidade permite fazem parte de uma percepção múltipla da vida já explicitada na *Blast I*:

[...] The frontiers interpenetrate, individual demarcations are confused and interests dispersed. [...]

We all today (possibly with a coldness reminiscent of the insect-world) are in each other's vitals – overlap, intersect, and are Siamese to any extent (Lewis, 1914: 141).

Este excerto de “The New Egos” faz-nos voltar ao eclodir do Vorticismo patenteado na revista *Blast*, principal foco do nosso interesse neste capítulo e que retomaremos na secção seguinte.

6.2 – Prosa Doutrinária e Ensaio na *Blast*: as noções de Civilização Individual e Tecido Percepcional

Blast presents an art of individuals.

(*Blast 1* – “Long live the Vortex”)

Nesta secção deter-nos-emos nas contribuições individuais de Wyndham Lewis nos dois números da revista *Blast*, sendo que a peça *Enemy of the Stars*, publicada na *Blast 1*, será tratada em ponto próprio (em 6.3). Nessa medida, só focaremos pequenas passagens dos manifestos, dado que estes são de autoria colectiva. Para falarmos dos conceitos poundeanos de “Civilização Individual” e de “Tecido Percepcional” a propósito dos textos de Lewis na *Blast*, lembraremos apenas o texto do colectivo vorticista, que abre a revista, “Long Live the Vortex”:

We want to leave Nature and Men alone.

[...]

WE NEED THE UNCONSCIOUSNESS OF HUMANITY – their stupidity, animalism and dreams.

We believe in no perfectibility except our own.

Intrinsic beauty is in the Interpreter and Seer, not in the object or content

[...]

The moment a man feels or realizes himself as an artist, he ceases to belong to any milieu or time. Blast is created for the timeless fundamental Artist that exists in everybody (*Blast 1*, 1914: 7).

As novas estruturas que os vorticistas queriam que as relações entre o exterior e o interior individual tomassem necessitavam do “inconsciente da humanidade”. A intemporalidade e a universalidade da consciência artística são elementos-chave para detectar “the fundamental Artist” que existe em cada pessoa. A simultaneidade existencial assim gerada entre os seres, potencialmente criadores, estaria na origem de uma nova ordem também ela simultânea e transversal a enquadramentos temporais e espaciais.

Em «Life is the Important Thing» (*Blast I*), Wyndham Lewis alude à forma como comumente se confunde “Natureza” com o elemento responsável por conferir à vida frescura, riqueza e constante renovação. Mas se se perguntar às pessoas que assim pensam o que entendem por “Vida”, diz Lewis, “it becomes evident that they have no profounder view of life in their mind than can be included in the good dinner, good sleep, roll=in=the=grass category” (Lewis, 1914: 129). A introdução do sinal de ‘igual’, um processo muito utilizado na escrita vorticista de Lewis, confere à expressão ‘roll in the grass’ uma cadência rítmica imbuída de um sentido irônico que o autor atribui à indiferença sensitiva e de consciência da parte de quem faz a afirmação. Essa é uma atitude, que, para Lewis, exclui a possibilidade de se saber o que é perceber a vida a um nível mais elevado:

There is only one thing better than “Life” – than using your eyes, nose, ears and muscles – and that is something very abstruse and splendid, in no way directly dependent on “Life.” It is no EQUIVALENT for Life, but ANOTHER Life, as NECESSARY to existence as the former (*Ibid*: 130)

Lewis fala-nos aqui de princípios próximos de uma “Necessidade Interior” kandinskiana. Usa as maiúsculas para nos captar o olhar, que, com a ajuda do restante enunciado pode inverter a leitura da direita para a esquerda, para significar que é necessária uma alternativa (“Necessary”/”Another”/”Equivalent”). Chegamos assim a uma outra dimensão do sentido, através da *phanopoeia* e da *logopoeia* – a propriedade visual da linguagem e a “dança das palavras no intelecto” que Pound refere na sua teoria dos “Detalhes Luminosos”.

No ensaio «Futurism, Magic and Life» (*Blast I*), Lewis destaca-se dos ideais futuristas, principalmente pelo tom satírico da *blague* vorticista:

[...] Leonardo was the first Futurist, and, incidentally, an airman among Quatro Cento angels.

His Mona Lisa eloped from the Louvre like any woman.

She is back again now, smiling, with complacent reticence, as before her escapade; no one can say when she will be off once more, she possesses so much vitality.

Her olive pigment is electric [...] (Lewis, 1914: 132)

No seu poema «One Way Song», Lewis diz: “The great satire is non-moral” (Lewis, 1978: 12). A sátira ajuda-o no processo de ‘selecção natural’ relativamente ao que vê e ao que quer veicular, como explica em *Men Without Art*:

[...] Satire ... is one of my trades.

[...] The subjective eye of a given epoch acts as a magnifying glass, in the way that the atmosphere has erroneously been supposed to do at sunset in the case of the departing sun, to increase the portentous proportions of a number of truly insignificant people. And so we get what is currently estimated as “important” or “great”.

Satire performs much the same conjuring trick, only it selects its people to be magnified with more care – deliberately, for its own philosophic purposes (Lewis, 1934: 108/112-3).

O horizonte de expectativa lewisiano recupera a objectividade através da capacidade de distanciamento, de que a sátira é um ingrediente imprescindível e tem como aliado o olhar, já que os outros sentidos são demasiado emocionais: “[...] as for pure satire – there the eye is supreme”. Em «Futurism, Magic and Life», Lewis demonstra como esta abordagem exterior da realidade aponta para o facto de a abstracção vorticista operar a partir de uma realidade filtrada pelo olhar, ou seja, uma abstracção ao serviço de uma representação projectada a partir do interior:

It is all a matter of the most delicate adjustment between voracity of Art and digestive quality of life.

The finest Art is not pure Abstraction, nor is it un organised life.

[...] The Artist like Narcissus, gets his nose nearer and nearer the surface of Life.

He will get it nipped off if he is not careful, by some Pecksniff-shark sunning it’s lean belly near the surface [...].

Reality is in the artist, the image only in life, and he should only approach so near as is necessary for a good view (Lewis, 1914: 134-5).

A finalizar este mesmo ensaio, que nos lembra os contos de Lasker-Schüler e o olhar filtrado que adopta como narradora, Wyndham Lewis remete para o pressuposto poundeano de “Civilização Individual”:

At any period an artist should have been able to remain in his studio, imagining form, and provided he could transmit the substance and logic of his inventions to another man, could have, without putting brush to canvas, be the best artist of his day (Lewis, 1914: 135).

No ensaio seguinte «Fêng Shui and the Contemporary Form» (*Blast 1*) - um inesperado texto sobre geomancia chinesa – Lewis faz algumas reflexões sobre arte moderna. Para o autor, os requisitos necessários ao talento de um bom geomante assemelham-se aos de um artista moderno. Traça um paralelo entre o passado e o presente, não porque esse paralelo seja exacto, mas porque, em certa medida, o recurso ao passado permite uma percepção mais incisiva do presente. O passado é visto como sustentáculo do presente e é nessa medida que é investigado. O artigo termina de tal maneira que entendemos melhor a defesa que Lewis faz da relação individual do artista com a sua arte:

In a painting certain forms MUST be So; in the same meticulous, profound manner that your pen or a book must lie on a table at a certain angle, your clothes at night be arranged in a set personal symmetry, certain birds be avoided a set of railings tapped with your hand as you pass, without missing one.

Personal tricks and ceremonies of this description are casual examples of the same senses activity (Lewis, 1914: 138).

«The New Egos» (*Blast 1*) é um ensaio sentencioso relativamente à apropriação que a vida moderna faz da individualidade. Urge, por conseguinte, que a uniformização das emoções seja evitada. Lewis propõe “[a] more animal instinctively logical Passion of Life, of different temperatures, but similar in kind” (Lewis, 1914: 141). É esta nova consciência que será o fundamento da nova arte. Lewis aceita o diagnóstico futurista do fluxo da vida moderna mas contrapõe com a necessidade de manter a independência individual, sob pena de se submergir nessa corrente. À aceleração futurista, Lewis prefere a acção consequente produzida no interior do “Vortex”. Este é também o tema de «The Melodrama of Modernity» (*Blast 1*):

The Melodrama of Modernity is the subject of these fanciful but rather conventional Italians.

Romance about science is a thing we have all been used to for many years, and we resent it being used as a sauce for a dish claiming to belong strictly to emancipated Futures (Lewis, 1914: 144).

As estratégias de Wyndham Lewis para se manter emancipado da normalização que a modernidade acarreta são principalmente a voltagem interior conseguida desde o centro do vórtice e o impulso filosófico. A partir daí, é-lhe possível transpor para a pintura e para a escrita, o humor – grande plataforma de estudo no terreno lewisiano, a aparente agressividade – materializada na sátira – “the great heaven of ideas” (Lewis, 1982: 150), nos “Tyros” – “simple shapes, little monuments of logic” (*Ibid.*: 149), e a permanente reactivação da agressividade, defensora de uma percepção individual num mundo massificado e submisso.

Em «The Exploitation of Vulgarly» e em «The Improvement of Life», bem como por toda a *Blast 1*, Lewis insurge-se contra a fealdade, a vulgaridade, a mediocridade e a insanidade do mundo moderno industrial. Mas, em sua opinião, é justamente este panorama que o artista deve aproveitar enquanto se sentir incomodado com ele, “This pessimism is the triumphant note in modern art” / “The great artist must not miss this opportunity” (Lewis, 1914: 145). Na sua obra pictórica e na sua escrita ficcional não há qualquer tipo de identificação ou empatia com a condição da modernidade mecanizada. Em «Our Vortex» (*Blast1*), Lewis reafirma a posição que pretende assumir face às contingências do momento, sem deixar de transmutar as perspectivas:

The new vortex plunges to the heart of the Present.

The chemistry of the Present is different to that of the Past. With this different Chemistry we produce a New Living Abstraction. [...]

For our Vortex is uncompromising. [...]

The Vorticist is at his maximum point of energy when stillest.

The Vorticist is not the Slave of Commotion, but it's Master.

The Vorticist does not suck up to Life.

He lets Life know its place in a Vorticist Universe! (Lewis, 1914: 147-8)

O “Tecido Percepcional” – na acepção que Pound lhe conferiu e que os vorticistas pretendiam evidenciar, só pode ser constituído por alguns temperamentos artísticos. Para Lewis, o universo artístico que se lhe depara encontra, em definitivo, uma altura ideal para se manifestar, mas não com o deslumbramento dos Futuristas italianos:

In a Vorticist Universe we don't get excited at what we have invented.

[...]

We are proud, handsome and predatory.

We hunt machines.

They are our favourite game.

We invent them and then hunt them down.

This is a great Vorticist age, a great still age of artists (Lewis, 1914: 148).

O espectro de forças temperamentais e energéticas, que é único e apenas característica de alguns indivíduos que se revelam criadores, é, para Pound, a *virtù*; quando esta tem um cunho energético único passa a constituir um elo ímpar e infatigável da cadeia da transtextualidade. O universo de que fala Lewis é um universo à parte, que vive de uma espécie de “Necessidade Interior” de que o ingrediente da “sátira” passa a fazer parte. O que interessa aos vorticistas é precisamente a energia matricial gerada por essa articulação do ímpeto interior com a matéria-prima exterior, que, uma vez, trazida predatoriamente para o domínio dos sentidos, é revisitada e de novo tornada visível: “Our Vortex desires the immobile rhythm of its swiftness” / [...] Our Vortex is white and abstract with its red-hot swiftness” (Lewis, 1914: 149).

Lewis é dogmático em relação à “sabedoria do olhar” e à independência que esta lhe confere. Em *Men Without Art*, viria a afirmar: “I am for the Great Without, for the method of *external* approach – for the wisdom of the eye, rather than that of the ear” (Lewis, 1934: 105). Sente-se na *Blast 1* que o Vorticismo já estava a explorar um caminho entre a vanguarda programática e a Primeira Grande Guerra.

Na *Blast 2 – War Number* (1915), em «The God of Sport and Blood», Lewis enceta uma série de ensaios com um pendor muito mais reflexivo em torno de questões civilizacionais, sem nunca abandonar o olhar satírico e distanciador, paradigma da sua *virtù*:

A fact not generally known in England is that the Kaiser, long before he entered into war with Great Britain, had declared merciless war on Cubism and Expressionism. Museum Directors, suspected of Cubist leanings, were removed from their posts. [...]

Most people have what is known as a sneaking admiration for [...] desperateness. In fact the conditions of the Primeval Jungle are only thoroughly unfavourable to one type of man – the best in any way of life. 'Civilization' (which means most favourable conditions for him) is of his making, and it is by his efforts that is maintained.

But civilization, that fortress he has built to dream in, is not what he dreams about (Lewis, 1915: 9).

«Super-Krupp – or the War's End» (*Blast 2*) é outro ensaio centrado no tema da guerra, no qual Lewis mostra com clareza a sua posição: “As to Desirability, nobody but Marinetti, the Kaiser, and professional soldiers WANT War. And from that little list the Kaiser might have to be extracted” (Lewis, 1915: 14). A sua posição enquanto artista e indivíduo numa civilização leva-o a afirmar, em «The Art of the Race», que a universalidade de um artista encontra no distanciamento terreno para se singularizar enquanto Ser:

The universal artist, in fact, is in the exactest sense national. He gathers into one all the types of humanity at large that his country contains. We cannot have a universal poet when we cannot have a national one [...] One man living in a cave can be a universal poet. (Lewis, 1915: 72).

Em «Life has no Taste» (*Blast 2*), a opinião de Lewis sobre a guerra mostra-se concordante com aquela que tem sobre a arte: “You should be human about Everything: inhuman about only a few things. Taste should become deeper and exclusive: definitely a STRONGHOLD – a point and not a line” (Lewis, 1915: 82). A postura verbal de Lewis neste número de guerra da revista *Blast* surge imbuído de uma energia crítica mais atenuada se comparada à do discurso explosivo da *Blast 1*.

O «Art Vortex – BE THYSELF» na *Blast 2* remete novamente para a questão das dualidades: interior/exterior, abstracção/representação, pintura/escrita, Ser/Não-Ser,

temas centrais para Lewis na fase vorticista. É um texto que vai ao encontro dos pressupostos filosóficos e estéticos que surgem dramatizados na peça que vamos analisar na próxima secção – *Enemy of the Stars*. «Art Vortex – BE THYSELF» manifesta com toda a clareza a urgência de se consciencializar a questão da “Civilização Individual”:

There is nothing so impressive as the number TWO.
You must be a duet in everything.
For, the individual, the single object, and the isolated
is, you will admit, an absurdity.
Why try and give the impression of a consistent
And indivisible personality? (Lewis, 1915: 91).

A dupla condição do Ser é assumida por Lewis por uma razão principal: o seu “Tecido Percepcional” é constituído pelo universo que escolheu, destacado do *Zeitgeist* e disposto a indagar sobre a eterna preocupação de conciliar os ritmos interiores e exteriores, partindo do princípio de que as coisas têm que ocorrer, sempre que a “Necessidade Interior” o exigir, “For our only *terra firma* in a boiling and shifting world is, after all, our self”¹⁸⁸. A abstração, seja na pintura ou na escrita, é uma via no sentido da reconfiguração do exterior, que incessantemente quer aniquilar a máxima para que adverte: “Be Thyself!”.

¹⁸⁸ Wyndham Lewis, *Time and Western Man*, 1927, p.132

6.3 – A Teoria dos Detalhes Luminosos e a noção de Pigmento Primário em *Enemy of the Stars*

Thou canst not see the seer of seeing,
thou canst not hear the hear of hearing,
thou canst not comprehend the comprehender
of comprehending, thou canst not
know the knower of knowing.

(Yâ jñaval Kya)¹⁸⁹

A peça *Enemy of the Stars* foi escrita em duas versões: uma em 1914 e publicada na *Blast 1* – a que aqui trataremos, outra em 1932. A segunda versão, cuja especificidade reside no tratamento não-vorticista que lhe foi dado, bem como no ensaio-exegese da peça *Physics of the Not-Self*, que Lewis achou por bem adendar-lhe e onde podemos ler: “The intellect is [...] the enemy of all the constellations and universes” (Lewis 1978: 198), que, de alguma forma indicia a razão do título da peça. De entre muitas reflexões, neste ensaio Lewis diz claramente qual a intenção temática do seu texto, seja o de 1914 ou o de 1932:

This is an invitation to plunge into the ‘soul’ [...] Instead of outside, inside. It is an invitation that is often repeated. Perhaps ‘the soul’ is sometimes *at home* and sometimes *not* (Lewis, 1978: 201).

Enemy of the Stars, parcialmente baseada na experiência de Lewis enquanto estudante na Alemanha, em 1906, é, segundo Paul Edwards (2000: 143), a tentativa mais conseguida do Modernismo inglês de fazer jus à herança do Expressionismo Alemão. Lewis estudou em Munique durante seis meses, na Akademie Heymann, altura em que Edward Wadsworth estava na cidade, apesar de, tanto quanto se sabe, não se terem encontrado. Por conseguinte, ambos estiveram expostos a um meio cultural e intelectual onde o Expressionismo e a pintura não-representacional estavam a emergir. A revisão sinóptica que Wadsworth fez de *Über das Geistige in der Kunst* de Kandinsky e publicou na *Blast 1* sob o título “Inner Necessity”, como já vimos no

¹⁸⁹ Citado por W. Lewis, no ensaio *Physics of the Not-Self*, em adenda à versão de 1932 de *Enemy of the Stars*. A citação é feita no seguimento da seguinte afirmação de Lewis: “The quality of the known and the object of knowledge, and the impossibility of anything but a wisdom of metaphors, glimpses and trances, in terrestrial life, you get in Socrates and in Plato as with the Indian [...] (Lewis, 1978: 201).

capítulo 1 desta tese, implicitamente acolhe as ideias de Kandinsky no seio do Vorticism, como “solid foundations of the Western Art of tomorrow” (*Blast 1*: 119).

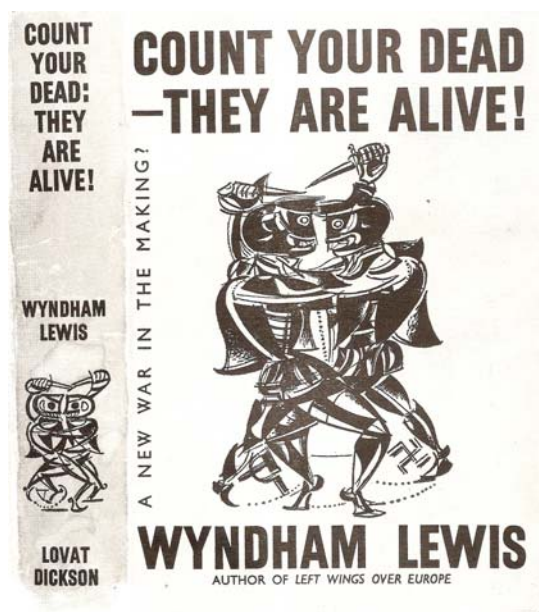
Um outro ponto de contacto entre *Enemy of the Stars* e o proto-Expressionismo é aventado por P. Edwards, numa referência ao paralelismo temático entre a peça de Lewis e a de Oskar Kokoschka, *Mörder, Hoffnung der Frauen* de 1907:

Again Lewis shows his European affiliation, for the closest equivalent of his work is to be found in such proto-Expressionist works as Kokoschka’s 1907 *Murder, Hope for Women*. Sexuality and Oedipal situation are the formation through which expressionist drama tends to figure the desire for some primal, unconditioned authenticity. [...] In Lewis’s play sex and sexual relationships are implied rather than represented [...] (Edwards, 2000: 142).

Efectivamente, sendo a peça a cristalização dos pressupostos vorticistas em literatura, a representação explícita de conceitos não existe em *Enemy of the Stars*, pela mesma razão que os quadros vorticistas de Lewis não veiculam conceitos mas sim essências. Na sua essência, a peça de Lewis tem, na perspectiva de António M. Feijó, uma pulsão sexual constante:

Arghol’s agon with Hanp, the “pip of icy spray,” is also magnified into a battle with the stars themselves. In both cases, we face liquid flows, gorging and disgorging movements, a basic, deadly “acridity”. This sexually saturated scenario is ominous. Death is the “taciturn refrain” of Arghol’s being, and Arghol therefore adopts an embattled pose which he recognizes *a priori* as ineffective: “Anything I possess is drunk up here on the world’s brink, by big stars, and returned me in the shape of thought heavy as a meteorite. The stone of the stars will do for my seal and emblem. I practice with it monotonous ‘putting’, that I may hit Death when he comes”. This sour relation with a matricial whiteness may be read as an allegorical description of the artist’s engagement with nature (Feijó, 1998: 116-7).

Segundo Robert Cowan, em “The Third Wyndham Lewis Symposium”¹⁹⁰, na *première* mundial da peça – encenada por Tom Kinnimont em Outubro de 1980, na City Art Gallery, em Manchester¹⁹¹ – o cenário era feito de vários cubos, onde os actores se podiam sentar ou estar em pé. Os cubos conferiam flexibilidade ao palco. O pano de fundo consistia na ampliação do desenho da autoria de Lewis da sobrecapa de *Count your Dead – They are Alive* (1937).



Sobrecapa de *Count your Dead – They are Alive*

Se compararmos o desenho de Lewis que serviu de pano de fundo à primeira encenação de *Enemy of the Stars* (quase sessenta anos depois da sua concepção) à ilustração da peça de Kokoschka, constatamos que há pontos de contacto visíveis.

¹⁹⁰ *Enemy News*, No. 14, Summer 1981, p. 8.

¹⁹¹ No final da representação, actores, encenador e público reuniram para discorrerem sobre o espectáculo que tinham acabado de presenciar. E diz Cowan no referido artigo: Most of the audience, although familiar with the play, were surprised how well it worked as theatre. Not that it would survive on a West End stage ... but as a radio or in a stylised form as film it would be worth performing again (Cowan, 1980: 9).



Capa de *Der Sturm*, no 20, 1910, com a ilustração e texto *Mörder, Hoffnung der Frauen*, ambos de Oskar Kokoschka

Curiosamente, *Enemy of the Stars* surge na *Blast I* como o prolongamento do Manifesto e da acre “Salutation” de Ezra Pound aos críticos: [...] OH, NO! I will stick out, / I will feel your hates wriggling about my feet [...] (*Blast I*: 45). Este facto remete-nos para o nosso propósito de testar a exequibilidade das propostas teóricas de Pound nos textos vorticistas de Lewis. Concretamente, o que verificaremos nesta secção é a aplicação da “Teoria dos Detalhes Luminosos” de E. Pound, que surgiu no seguimento do seu estudo sobre o “Método Ideogramático” e da sua noção de “Pigmento Primário”. Retomemos, então, brevemente estas noções.

A noção de “Pigmento Primário” é central no Vorticism. O vorticista procura ocupar o sítio onde está concentrada toda a energia. Esta imagem contribui para se entender o relacionamento das artes, porque implica que cada arte faça apenas o que melhor sabe fazer da forma mais intensa e concentrada possível. A melhor obra de arte assenta exclusivamente sobre esse factor: o “Pigmento Primário” dessa forma de expressão artística, “the picture that means a hundred poems, the music that means a hundred pictures, the most highly energized statement” (Pound, *Blast I*: 153). Em *Beginnings*, Lewis explica em que consiste, no seu caso, o acto da escrita: “the crystallization of what I had to keep out of my consciousness while painting” (Lewis, 1909-27: 384).

O “Método Ideogramático” tem em linha de conta o facto de o ideograma ser tanto visual como relacional: são imagens e não coisas que veiculam processos e relações. O ideograma codifica o fluxo da realidade, convertendo-o à dimensão bidimensional, conferindo-lhe dinamismo. Este tipo de codificação diagramática também se verifica na pintura vorticista, bem como na escrita vorticista de *Enemy of the Stars*. Em ambos os casos, a figuração remete para o espectro sensorial da visibilidade exterior ou interior, tal como se verifica na representação ideográfica.

Numa versão sintético-ideográfica transposta para a escrita ocidental, os “Detalhes Luminosos” accionam o pensamento e os sentidos, como um circuito eléctrico que governa o texto. Os “Detalhes Luminosos” ocupam posições estratégicas no organismo textual, que é comandado por uma inteligência perceptiva, que intensifica a dimensão sensorial dos intervenientes no texto. O leitor intervém activamente no processo de moldagem das palavras, que são encaradas como uma rede de relações em processo.

A “Teoria dos Detalhes Luminosos” sugere autonomia da palavra face ao seu significado directo. Esse distanciamento da significação encontra equivalente na forma como Pound e Lewis abordam as questões vida/arte e representação/abstracção. O sentido só interessa enquanto atmosfera do texto. Cabe ao “Detalhe Luminoso” accionar uma súbita perspectiva interior que faz emergir a teia emocional do texto. De acordo com a “Teoria dos Detalhes Luminosos” a linguagem poética opera a três níveis fundamentais, ou seja, rege-se por três propriedades fulcrais: a sonora (*melopoeia*), a visual (*phanopoeia*) e a performativa (*logopoeia*) – aquela que põe as palavras a contracenar e desencadeia associações intra e intertextuais.

Em *Enemy of the Stars* (1914), a palavra funciona efectivamente ao nível do símbolo: dinâmica, visível, teatralizada, a palavra ganha vida própria. O resultado singularíssimo desse desempenho linguístico-plástico é o embrião experimental da vanguarda inglesa na literatura. Na sua primeira autobiografia, *Blasting and Bombardiering*, Lewis esclarece o que constitui a escrita desta peça:

This kind of writing, searching for a universal religious philosophy, stresses the vortex as an image of order made out of chaos, of the mind organising form and of a perpetual *pulse* within the macro- and micro-

cosmos. The artistic/mystic is the central figure like a god generating beauty from within himself and out into the world (Lewis, 1937b: 44).

Na sua última autobiografia, *Rude Assignment*, Lewis faz uma análise retrospectiva do que o levou à escrita de *Enemy of the Stars*: “My literary contemporaries I looked upon as too bookish and not keeping pace with the visual revolution. A kind of play, the *Enemy of the Stars* [...] was my attempt to show them the way” (Lewis, 1950: 139).

A história desta peça é fácil de reconstruir. Arghol, o protagonista, tinha sido estudante em Berlim. Progressivamente, foi sentindo que as relações sociais e os estudos obscureciam o seu “Eu” verdadeiro e original. Daí resulta a sua excentricidade que o distancia de toda a gente que conhece. Num estado de particular empenhamento consigo próprio, Arghol deixa Berlim e vai para Norte [“somewhere [...] on the upper Baltic” (*Blast 1*, 55)], para trabalhar com o seu tio numa carpintaria de rodas. A maior parte desta informação é fornecida na secção V da peça.

A peça começa com Arghol já a trabalhar com o tio há algum tempo. Tomamos conhecimento da sua rotina, depois de ter acabado o dia de trabalho. Percebe-se que foi atirado para um canto da sua vida pelo tio. O jantar é passado a falar com outro trabalhador da carpintaria – Hanp. Arghol explica-lhe que voltou as costas à vida para trabalhar ali ao seu lado. Discutem, mas desta vez, os acontecimentos tomam um rumo diferente, porque, de repente, Arghol apercebe-se de que esta nova forma de vida é igualmente falaciosa. Apela à sua autoridade e ordena a Hanp que saia dali. Este começa a lutar com Arghol e ganha. Arghol adormece e sonha com o que aconteceu. Ressoa. Hanp, repugnado pega numa faca e espeta-a em Arghol. Confrontado com a ausência de Arghol, Hanp fica desesperado e atira-se de uma ponte para o canal, afogando-se.

O tema de *Enemy of the Stars* é a oposição à natureza. Arghol representa o *Übermensch* vorticista de Lewis, é uma figura prometeusiana que está de mal com o universo. Hanp, que mata Arghol, é o representante da Natureza na terra. É a luta entre ambos – exterior e indivíduo – que é dramatizada. A esta concepção do artista como inimigo da natureza subjaz o privilégio dado pelo Vorticismo à pintura abstracta, ainda que ao serviço da representação. Em torno desta dualidade – e patenteando o facto visual da nossa existência – gira a notável capacidade de Lewis de construir imagens através da escrita, em parte, recorrendo aos seus domínios estrutural e gráfico.

ADVERTISEMENT

THE SCENE. | SOME BLEAK CIRCUS, UNCOVERED,
CAREFULLY-CHOSEN, VIVID NIGHT.
IT IS PACKED WITH POSTERITY,
SILENT AND EXPECTANT.
POSTERITY IS SILENT, LIKE THE
DEAD, AND MORE PATHETIC.

CHARACTERS.

TWO HEATHEN CLOWNS, GRAVE BOOTH ANIMALS
CYNICAL ATHLETES.

DRESS. ENORMOUS YOUNGSTERS, BURSTING EVERY-
WHERE THROUGH HEAVY TIGHT CLOTHES,
LABOURED IN BY DULL EXPLOSIVE MUSCLES,
full of fiery dust and sinewy energetic air,
not sap. BLACK CLOTH CUT SOMEWHERE,
NOWADAYS, ON THE UPPER BALTIC.

VERY WELL ACTED BY YOU AND ME.

Enemy of the Stars, “Advertisement”
(*Blast 1*, p. 55)

A estrutura da peça é sintomática do interesse de Lewis pelo desenho abstracto. É composta por cinco sequências principais: “ADVERTISEMENT”, “ENEMY OF THE STARS”, “THERE ARE TWO SCENES”, “ARGHOL” e “HANP”. “HANP” está dividida em sete secções e “ARGHOL” em três: “THE YARD”, “THE SUPER” e “THE NIGHT”. Quase todas as sequências principais funcionam como se fossem entidades independentes, em conformidade com o que acontece com as abstrações vorticistas de Lewis. “ARGHOL” e “HANP” apresentam a acção principal da peça, que progride ora por associação ora por retrospectão, accionando desde logo, o jogo mental característico da *logopoeia*.

A aspiração profunda de invadir o real, fazendo ressaltar todos os diafragmas da arte e da sociedade, induz Lewis a escolher o género mais adequado: o teatro, em que o espectador é chamado a desempenhar, como observador dentro do quadro experimental, um papel de participação activa. Tanto o autor como a audiência habitam os centros dos seus vórtices e coexistem dentro da peça em absoluta independência. “VERY WELL ACTED BY YOU AND ME” é a didascália que finaliza o “ADVERTISEMENT” (*Blast 1*, p. 55) e denota que o leitor é imprescindível para tornar o texto inteligível.

O grafismo funciona como indicador de ligações semânticas, o que convencionalmente é do domínio da sintaxe. A variedade da espessura das letras e do *lay-out* de tipo angular têm o mesmo efeito firme e agressivo dos desenhos abstractos de Lewis. Além disso, o efeito visual coincide com o efeito sonoro, o ritmo e a sintaxe. A pontuação é subvertida em algumas passagens da peça (por exemplo, o uso dos dois pontos incessantemente numa só frase), facto que reverte a favor de um ritmo, uma visualidade e um jogo mental novos na escrita. A linguagem quase telegráfica, tende a ser onomatopaica e a estratégia imagética e dinâmica da escrita deve ser integrada num pano de fundo visual, tipográfico.

A *phanopoeia*, ou propriedade visual da linguagem, é levada ao extremo de forma a compensar a agramaticalidade:

SOME BLEAK CIRCUS, UNCOVERD,
CAREFULLY-CHOSEN, VIVID NIGHT.
IT IS PACKED WITH POSTERITY,
SILENT AND EXPECTANT (*Ibid*).

O texto tem tantas didascálias que quase torna os diálogos secundários. Os eventuais actores são, eles próprios, entidades abstractas que terão que incorporar ideias e conceitos filosóficos, como se pode ver logo na primeira frase da segunda sequência: “ONE IS IN IMMENSE COLLAPSE OF CHRONIC PHILOSOPHY”, em que o grafismo evoca uma sonoridade cavernosa e se converte num elemento da *melopoeia*.

A acção desenrola-se num circo bem peculiar: “some bleak circus, uncovered”. Lewis usa a palavra “circus” polissemicamente, transcendendo a própria noção de espaço. Pode-se conceber o enquadramento como uma arena onde actuam palhaços ou onde gladiadores lutam até à morte. A palavra “circus” funciona como um “detalhe luminoso” no texto, porque cria uma tecitura sempre amplificadora dos sentidos que lhe podem estar associados e por conseguinte constitui um elemento da *logopoeia*. As ideias estão constantemente a surgir em torno desse “detalhe” como num vórtice. “Circus” tem ainda o sentido de palco, um local usado para fins dramáticos. Na secção “ENEMY OF THE STARS”, Lewis diz: “CHARACTERS AND PROPERTIES BOTH EMERGE FROM GANGWAY INTO GROUND AT ONE SIDE (*Blast I*, p. 59) e inclui “yard” e “hut” neste cenário metafórico. Para além disso, as personagens centrais, Arghol e Hanp

são apresentadas, no “ADVERTISEMENT”, em consonância com esta ambivalente ambiência circense:

TWO HEAVEN CLOWNS, GRAVE BOOTH ANIMALS
CYNICAL ATHLETES

Arghol é posteriormente referido como “a gladiator who has come to fight a ghost, Humanity – the great sport of Future Mankind” (*Ibid*, p. 61). A dualidade do seu papel como personagem, combina ainda com o de actor e o de encenador: “The first stars appear and Arghol comes out of the hut. This is his cue. The stars are his cast. [...] A noise falls on the cream of Posterity, assembled in silent banks” (*Ibid.*). Arghol aparece no meio das estrelas, que não são meros corpos planetários. Tanto as estrelas como a posteridade são o público de Arghol, e vice-versa. A peça tem uma “Necessidade Interior” de resvalar para dentro de si mesma.

A acção decorre à noite (“vivid”, “violent”), circunstância que é realçada pelo espaço cénico, sistematicamente descrito através de cores e tonalidades ambientais:

RED OF STAINED COPPER PREDOMINANT COLOUR.

OVERTUNED CASES AND OTHER IMPEDIMENTA HAVE BEEN
COVERED, THROUGHOUT ARENA, WITH OLD SAIL CANVAS.

[...]

A GUST, SUCH AS IS MET IN THE CORRIDORS OF THE TUBE,
MAKES THEIR CLOTHES SHIVER OR FLAP, AND BLARES UP
THEIR VOICES. MASKS FITTED WITH TRUMPETS OF ANTIQUE
THEATRE, WITH EFFECT OF TWO CHILDREN BLOWING AT
EACH OTHER WITH TIN TRUMPETS (*Blast 1*, 60).

Sucedem que, por muito que este enquadramento possa ser concebido visualmente, o “pigmento primário” desta situação de expressão artística não poderia ser a pintura. A propriedade da *melopoeia* faz-se notar não só pelas significações para que remetem as descrições de sons vários, mas, fundamentalmente pela presença de “detalhes luminosos”, cuja sonoridade tem reverberações significantes óbvias: “IMPEDIMENTA” é um exemplo de transposição de plasticidade e sonoridade para a

escrita. Na teia do texto esta palavra ou “detalhe” adquire sentidos projectáveis em muitas direcções sinestésicas.

Todos os elementos textuais de *Enemy of the Stars* são usados numa acepção simbólica muito particular: a de tentar transmitir uma consciência *futura*, criando impressões novas na mente do leitor, que logo têm repercussões sensoriais. Na secção “ARGHOL”, essa constatação é imediata:

INVESTMENT OF RED UNIVERSE.
EACH FORCE ATTEMPTS TO SHAKE HIM.
CENTRAL AS A STONE. POISED MAGNET OF SUBTLE VAST,
SELFISH THINGS.
HE LIES LIKE HUMAN STRATA OF INFERNAL BIOLOGIES.
WALKS LIKE WARY SHIFTING OF BODIES IN DISTANT
EQUIPOISE. SITS LIKE A GOD BUILT BY AN ARCHITECTURAL
STREAM, FECUNDED BY MAD BLASTS SUNLIGHT (*Blast 1*, 61).

Os expressionistas do *Sturmkreis* chamavam a palavra a associar-se não só à música, mas também à pintura e à cenografia. Este excerto mostra como o Vorticismo literário de Lewis tinha esse objectivo claro. Aliado a este facto, está o efeito que a *phanopoeia* e a *logopoeia* exercem na arena do humor críptico. A adjectivação “infernall”, “fecunded”, “selfish” é atribuída a uma postura nietzscheana de um ser que se movimenta “in a distant equipoise”, expressão que aqui funciona como “detalhe luminoso” do interior de Arghol, magneto fecundado por raios de sol, com a energia de um deus.

Não sabemos, a dada altura, qual é a sua sexualidade, “to whom another man, and not EVE, would be mated” (*Ibid*: 62), “herculean Venus” (*Ibid*: 67). Sabemos, isso sim, que Arghol, como Lewis, tem consciência de algumas verdades, ainda que aparentemente absurdas, como “Tigers are beautiful imperfect brutes” (*Ibid*: 64), ou “Energy has been fixed on me from nowhere” (*Ibid*: 68). Trata-se de procurar uma identidade que não esteja dependente do corpo, usando a via discursiva da *logopoeia*, que opera como elemento abstraccinista na escrita.

Hanp, como metáfora do corpo na peça, aniquila Arghol, o intelecto [“he knew his friend was himself” (*Ibid*: 79)]. A condição de *Doppelgänger* faz com que Arghol saiba qual é o valor da singularidade:

A thought weights less in a million brains than in one.

[...] The process and condition of life, without any exception, is a grotesque degradation, and “souillure” of the original soul (*Ibid*: 70)

Depois de ser aniquilado, Arghol volta, incorporando o mito do “Eterno Retorno”, próprio dos que sabem transmutar perspectivas na vida ou na arte: “Always a deux!” (*Ibid*: 80). Hanp era a sua sombra, “too unhappy for instinctive science” (*Ibid*: 85). Instinto e ciência, aparentemente paradoxais, quando combinados com excelência, estão na origem de grandes descobertas. O jogo mental que aqui nos é proposto por Lewis – através da propriedade da *logopoeia* – é reflectir sobre vias de combinar idealmente a subjectividade e a objectividade, o interior e o exterior, o intelecto e o corpo.

Quando se aproxima a extinção de Hanp, a própria natureza – que o fazia opositor de Arghol, sente-se mais intacta e Lewis expressa-o, reabilitando a idiossincrasia vorticista: “Relief of grateful universe” (*Ibid*: 84).



Wyndham Lewis, *The Enemy of the Stars*, 1913

O alerta máximo para a contaminação do interior pelo exterior é dado nesta peça, o que é possível devido à projecção mecânica das palavras para a visibilidade interior do leitor. A partir dos mecanismos dos “Detalhes Luminosos” que dominam a escrita vorticista, Lewis cria atmosferas autónomas através do filtro da percepção, seja com incisão da *melopoeia*, da *phanopoeia* ou da *logopoeia*. A sua condição de pintor/escritor permite-lhe apelar ao “pigmento primário” necessário, de tal forma que transpõe as fronteiras da arte sem as eliminar, iluminando-as.

Para além disso, o abstraccionismo literário que se verifica em *Enemy of the Stars* opera a favor de outras formas de expressão artística no próprio receptor. Acciona-se, a partir de um caos imagético, uma série de sensações novas no receptor, todo um espectro de cor, dinamismo, sonoridade e reconfiguração atmosférica que só é veiculável a partir de outras formas de representação que não a *performance* dramática na sua acepção tradicional. Por enquanto, ficamos pela via do jogo mental e sensorial que as estratégias da “Teoria dos Detalhes Luminosos” proporcionam numa escrita pioneiramente ficcionada à luz dos princípios lewisianos vorticistas.

Conclusão

Conclusão



Steve McCaffery, “Four Versions of Pound’s
‘In a Station of the Metro’”, painel 1, 2002¹⁹²

Revisitar duas das primeiras vanguardas mais importantes no contexto do Modernismo europeu obteve o eco que se visava no início deste trabalho. Quer o Expressionismo, no seu limiar, quer o Vorticismo, na sua plenitude fugaz, contribuíram, numa sintonia evidenciada um século depois, para transverter a arte do impasse teórico e inventivo em que se encontrava. Prova disso é a forma como se colocaram, nos respectivos propósitos experimentais, Else Lasker-Schüler e Wyndham Lewis face ao percurso que traçámos mediante a poética visual de Wassily Kandinsky e a poética textual de Ezra Pound encetadas na primeira quinzena de anos do século XX.

¹⁹² Reproduzido por Marjorie Perloff, em *21st-Century Modernism – The “New” Poetics* (2002), p. 193.
Vd nossa nota 137 com o poema de Pound e um comentário seu sobre o mesmo.

Foi nosso objectivo olhar renovadamente para o binómio literatura-imagem com origem no Expressionismo e no Vorticismo. Optámos por um suporte teórico tão seminal quanto a ficcionalidade a que se destinava, uma vez que a expectativa programática destas vanguardas assim o proporciona. Falámos de um suporte teórico cuja organização antológica ainda hoje está por concluir, dada a sua dispersão, em grande parte, pelas pequenas revistas de pendor literário-artístico, onde foi sendo publicado nos anos dez e vinte do passado século.

Os modelos de Kandinsky e de Pound esclareceram o *interface* entre a palavra poética e a imagem, quando aplicados a autores duplamente vocacionados – na escrita e nas artes plásticas: Wyndham Lewis – no caso do Vorticismo – e Else Lasker-Schüler – no caso do Expressionismo messiânico, ainda que se trate de autores que ultrapassam largamente o escopo programático inerente a estes movimentos. São autores cujos textos requerem um esforço cognitivo renovado que induza a outras condições epistémicas, no que diz respeito à latência das artes visuais na escrita, bem como à sua predisposição para projectar a permanência das interioridades que os moviam.

No início do século XX, o exterior do mundo pedia reflexão e a arte interiorização antes de ser expressa. O reconhecimento de um tão decisivo, ainda que ínfimo, “detalhe” de uma dada época pode dizer tudo sobre ela e ser transposto para o devir. A necessidade de “filtragem” interior do olhar permanece na pós-modernidade.

No seu tratado pioneiro de 1908 sobre “abstracção e empatia face ao mundo exterior”, Wilhelm Worringer abre a reflexão. Lembra que o instinto kantiano de a “coisa-em-si”, era mais forte no homem primitivo, para depois remeter para Schopenhauer em *Kritik der Kantischen Philosophie*:

(...) Este mundo visível em que nos encontramos, consubstanciado como que por magia, transitório e insubstancial, comparável à ilusão de óptica e ao sonho, em relação ao qual é tão verdadeiro dizer-se que *existe*, como que não *existe* (Worringer, 1908: 22)¹⁹³.

A busca metafísica do homem moderno através da arte já não reside na possibilidade de este se projectar no mundo exterior, mas, ao contrário, na possibilidade de se retirar do

¹⁹³ Tradução nossa a partir da versão em inglês, por não termos cedido ao original (*vd* nota 28).

mundo exterior e da sua arbitrariedade, através da aproximação às formas abstractas e assim encontrar um ponto tranquilo, refúgio da realidade aparente.

Esta reflexão remete-nos, de imediato, para a metafísica do Vorticismo, segundo a qual, como tivemos ocasião de ver, há um ponto fixo e tranquilo no interior do vórtice, onde se encontra distanciamento do exterior e da sua fortuitidade, sendo, contudo, um posicionamento ideal a tomar para gerar transformação envolvente. Em *Über das Geistige in der Kunst*, Kandinsky também nos remete para esse lugar macro-cósmico, que é o nosso âmago, onde é possível reorganizar a ordem aparente. Em *Seis Propostas para o Próximo Milénio*, Italo Calvino vem a demonstrar anuência a estes princípios, quando afirma:

[...] um vórtice [é] um ponto de depressão ciclónica na consciência do mundo, contra o qual conspirou toda uma multiplicidade de causalidades convergentes (Calvino, 1990: 126).

O espectro de forças temperamentais e energéticas, que é único e apenas característica de alguns indivíduos que se manifestam criadores, é, para Pound, a *virtù*. No momento em que esta revela ter um cunho energético único, passa a constituir um elo ímpar e infatigável na cadeia da transtextualidade. O universo de que fala Lewis é um universo à parte, assim como o é a dimensão existencial e ficcional de Else Lasker-Schüler. A energia matricial gerada pela articulação intemporal e universal dos indivíduos, através de um ímpeto interior de raiz comum, revela-se uma evidência quando analisamos estes autores a partir das premissas teóricas que propomos, ainda que ontologicamente se verifiquem evidentes diferenças entre eles. Desta forma, o leitor/observador fica, também ele, em situação de se posicionar face à matéria-prima exterior, de tal maneira que, trazendo-a para o domínio dos sentidos, a revisita, para, de novo, a tornar visível.

A produção literária destes autores no âmbito das revistas e almanaques por nós abordados – *Der Sturm*, *Der Blaue Reiter* e *Blast* reveste-se de contornos singulares, no que diz respeito tanto ao processo programático, como ao processo da *ekphrasis*, ou seja, da transposição da imagem para a escrita. As revistas foram um local privilegiado no quadro da efervescência experimentalista do Modernismo, para a exibição de textos visuais e verbais, ilustrações e reproduções de quadros e esculturas, bem como de exegeses e manifestos contíguos às práticas literárias e artísticas do Modernismo. Nas

revistas, as novas formas de literatura e artes visuais podiam aparecer lado a lado e havia condições para que artistas e pensadores, empresários e críticos comunicassem directamente. Por outro lado, o público, ainda que fosse um pequeno segmento, tinha ocasião de participar no debate e na avaliação das propostas literárias, teóricas e estruturais que estavam a ser lançadas.

Nos casos que estudámos, constatámos que a heterogeneidade da experimentação modernista conflui num mesmo sentido: a procura de uma outra dimensão na arte, que fundamentasse uma postura conceptual e que questionasse o processo de significação e de percepção. O título do artigo seminal de Pound sobre os “Detalhes Luminosos” na literatura, “I Gather the Limbs of Osiris” sugere, justamente, a intenção de refazer toda uma perspectiva metafísica e metaliterária que re-energize o texto na produção. Tal só é possível se a recepção chegar a uma espécie de “grau zero” e perceber o texto em vez de o interpretar.

Ao procedermos à aplicação do “Princípio da Necessidade Interior” – tal como Kandinsky o concebeu na fase inicial do Expressionismo –, assim como das noções de “Civilização Individual” e de “Tecido Percepcional” – tal como Ezra Pound as formulou no período vorticista –, constatamos uma acentuada transversalidade, no que concerne à força motriz, quer na escrita de Lasker-Schüler, quer na de Lewis, precisamente nos mesmos momentos dos referidos movimentos: a reconfiguração do mundo exterior com base no distanciamento do real, interiormente focado.

Tal focagem é indissociável da dimensão meta-estética, que testámos a partir dos enunciados kandinskianos relativos à questão “Forma/Abstracção” e da noção de “Vibração”, bem como dos primados poundeanos da teoria dos “Detalhes Luminosos” e da noção de “Pigmento Primário.”

Com base nos *corpora* que analisámos e tendo como método a aplicação das premissas contidas nas poéticas que exploramos, concluímos que a escrita de Else Lasker-Schüler, quer nos contos quer nos poemas, que nos serviram de amostragem, é abstraccionista para se projectar em representação plástica no interior do leitor, consubstanciando, através da radicalização da metáfora, uma atitude discursiva de paixão e de desejo. Ao passo que a escrita vorticista de Lewis, concretamente na sua prosa doutrinária na *Blast* e no “poem-play” *Enemy of the Stars*, é posta ao serviço da abstracção literária, ora pela via da ironia

e da sátira, ora pela via da alegoria poética, com recurso a técnicas usadas pelo autor enquanto pintor.

Lewis encarava a escrita como uma forma de expressão que lhe conferia possibilidades outras face à pintura e vice-versa, por isso alternava entre a produção literária e plástica, ou seja os “pigmentos primários” de cada uma das formas de expressão ficam intactos, com recurso à *logopoeia*, o jogo das palavras no intelecto. Por seu lado, Else Lasker-Schüler, eminentemente poeta, põe a dimensão visual ao serviço da escrita, recorrendo ao uso da *panorâmica*, enquanto propriedade visual da linguagem, ou quando o desenho/pintura lhe serve de aporte ilustrativo aos textos, complementando-os através do jogo que a *logopoeia* proporciona. Em ambos os casos a propriedade musical da linguagem, *melopeia* é um elemento condutor de sentido em interacção com as outras propriedades da linguagem inerentes à teoria dos “Detalhes Luminosos”.

A construção de alter-egos – *Prinz Jussuf von Theben* ou *Tino von Bagdad* – é, no caso de Lasker-Schüler, uma forma de subverter os limites impostos por um exterior que ela transfigurava, com vista a repensar categorias estéticas sustentadoras de novas construções físicas e metafísicas. Esta estratégia de observação do inconsciente colectivo resultou, como vimos, na transgressão das categorias do género no quadro do Modernismo europeu. Quer o inconsciente colectivo, quer a insubordinação do corpo era, no caso de Lewis, tido como uma necessidade – tal como vimos na análise da sua prosa doutrinária na *Blast* e como é manifestado ficcionalmente pela criação dos *Tyros*, ao nível da sátira face ao desempenho dos Humanos, e pela desenvoltura dúplice do protagonista *Arghol* na sua prosa vorticista, que tem como público a posteridade: “It is packed with posterity, silent and expectant” (*Blast 1*: 55).

O que é estável não é um sentido afixo de uma dada palavra ou tópico, mas a *forma* como a linguagem e o objecto se encontram. Quando Kandinsky define o Princípio da “Necessidade Interior”, estabelecendo-lhe três requisitos – o elemento da personalidade, ou seja, exprimir o que lhe é próprio; o elemento do estilo, ou seja, valor interno acrescido da linguagem da nação; e o elemento artístico puro e eterno, transversal a todos os seres humanos, povos e tempos – somos, de novo, postos perante a dimensão da interioridade que transpõe um novo código para a escrita, em que a mediação da ressonância interior é feita pelo pensamento, que empresta a voz à anulação das diferenças exteriores e releva a identidade interna.

Else Lasker-Schüler e Wyndham Lewis demonstram na sua obra, do período a que nos circunscrevemos, que dar o privilégio ao recolhimento interior não implica que se fique estanque à noção de alteridade. Pelo contrário, confere melhores condições para se rever o exterior e se gerar com ele uma empatia revigorada. Saber qual é o “Tecido Percepcional” que se quer envergar implica ter ocorrido a “Necessidade Interior” de isolarmos a essência individual da restante realidade aparente. É essa imanência que voltará os indivíduos para a sua “Vontade”, no sentido schopenhaueriano do termo, mas sem que se deixem envolver no implacável e imparável fluxo de insatisfação que o exterior pode promover.

Em 1930, numa atitude reflexiva face ao que entendia ter sido *Der Blaue Reiter*, Kandinsky afirmava: “[...] Heute weiß ich noch viel besser als damals, wie viele kleinere Wurzeln zu einer einziger großen zurückzuführen sind – Arbeit der Zukunft.”,¹⁹⁴ (Kandinsky, 1963: 137-8). Em 1944, Pound dizia: “Words fade. Facts repeat themselves. Truth makes an appearance at times [...]”¹⁹⁵ (Pound, 1973: 181). A pertinência de nos posicionarmos como observadores privilegiados face à resgatabilidade das primeiras vanguardas é corroborada por Marjorie Perloff, em *21st-Century Modernism – The New Poetics*, na secção “Ataraxia in Vortex State”¹⁹⁶:

In mainstream lyric poetry the “commands of sense” may well continue to dominate the poetic field, even as they do in mainstream theatre, where the topic realistic drama remains the staple, year in and year out, whatever the artistic and cultural currents of the time. But [...] there is now an impressive range and production of poetry in which language, sound rhythm, and visual layout are, in Pound’s terms “charged with meaning” – ours may well be the moment when the lessons of early modernism are finally being learned (Perloff, 2002: 200).

A época que nos é contemporânea, a que podemos chamar ‘para-moderna’ afigura-se-nos promissora, tanto em termos de expectativas programáticas na arte, como nos planos da inovação estética e do desocultamento de novos ideais para a existência. Longe de

¹⁹⁴ „Hoje sei, ainda melhor do que então, que muitas pequenas raízes conduzem a uma só: trabalho do futuro” (tradução nossa). In “Der Blaue Reiter (Rückblick)”, publicado em 1930 em *Das Kunstblatt*.

¹⁹⁵ *An Introduction to the Economic Nature of the United States*, texto originalmente escrito em italiano, traduzido por Carmine Amore e revisto por John Drummond em 1971.

¹⁹⁶ Na referida secção, a autora explica: “Ataraxia means «peace of mind, tranquility, calm»” (p. 199).

estar esgotado o potencial transformacional da *avantgarde* artística, e respectivos ecos no novo mundo nómada da contemporaneidade, o horizonte de expectativa mostra-se ávido de migrações interiores em cada indivíduo como reflexo da sensibilidade mundial. A dimensão perceptual proposta pelas poéticas que apresentámos nesta tese demonstra que prevalece a necessidade de se traçar e percorrer o mapa das vanguardas, com enfoques diversificados, designadamente a mediação das suas idiosincrasias na contemporaneidade artística e vivencial.

Bibliografia

1 - Bibliografia Primária

- Kandinsky**, Wassily (1911/1952) *Über das Geistige in der Kunst – insbesondere in der Malerei* (2004, Bern: Benteil Verlags AG)
- (1914) *Concerning the Spiritual in Art*, translation / introduction M.T.H. Sadler (1977, Toronto & New York: Dover Publications, Inc.)
- /**Marc**, Franz (1983) *Briefwechsel*, Hg. Klaus Lankheit (München/Zürich)
- (1954) *Do Espiritual na Arte*, tradução Maria Helena de Freitas / prefácio António Rodrigues (2003, Lisboa: Dom Quixote)
- (1963) *Essays über Kunst und Künstler* (Bern: Benteli-Verlag)
- / **Marc**, Franz, Hg. (1965) *Der Blaue Reiter* (2004, Jubiläums Edition, München, Zürich: Piper Verlag)
- (1970) *O Futuro da Pintura*, Antologia de Artigos apresentados por Philippe Sers, *L'Avenir de la Peinture* (Paris: Éditions Denoël), tradução José Eduardo Rodil/ Revisão Ruy Oliveira (Lisboa: Edições 70)
- (1970b) *Ponto, Linha Plano* (1923/26/28, *Punkt und Linie zu Fläche*) tradução José Eduardo Rodil (Lisboa: Edições 70)
- (1970c) *Gramática da Criação*, Antologia de Artigos apresentados por Philippe Sers (Paris: Éditions Denoël), tradução José Eduardo Rodil/ revisão Ruy Oliveira (Lisboa: Edições 70)
- (1975) *Curso da Bauhaus*, tradução Isabel St. Aubyn (Lisboa: Edições 70) [*Cours du Bauhaus*, Paris: Éditions Denoël Gonthier]
- (1980), *Kandinsky – Die Gesammelten Schriften* (Bern: H.K. Roethel) / *Écrits Complets*, org. Philippe Sers, 1970/75 (Paris: Éditions Denoël)
- (1981) *Sounds (Klänge, 1912*, München: Piper Verlag) translation / introduction Elizabeth R. Napier (New Haven and London: Yale University Press)
- (1982) *Kandinsky. Complete Writings on Art*. 2 vols. Kenneth C. Lindsay and Peter Vergo, eds. (Boston: G.K. Hall & Co.)
- / **Marc** (1983) *Wassily Kandinsky / Franz Marc: Briefwechsel. Mit Briefen von und Gabriele Münter und Maria Marc*. Hg. Klaus Lankheit. (München/Zürich)

----- (1998) *Über das Theater. Du theatre. O teatro.* Einführungen Helmut Friedel u. Germain Viatte. Hg. Jessica Boissel, Mitarbeit Jean-Claude Marcade (Köln: DuMont)

Lasker-Schüler, Else (1912) *Mein Herz – ein Liebesroman mit Bildern und wirklich lebenden Menschen* (2003, Frankfurt a.M.: Jüdischer Verlag im Suhrkamp Verlag)

----- (1913) *Gesichte. Essays und andere Geschichten* (Leipzig: Kurt Wolf)

----- (1914) *Der Prinz von Theben* (1996, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag)

----- (1919) *Die Nächte der Tino von Bagdad* (Berlin: Paul Cassier)

----- (1932) *Konzert – Essays und Gedichte.* Umschlagzeichnung von Paul Lasker-Schüler (Berlin: Rowohlt)

----- (1983) *Der Malik. Eine Kaisergeschichte.* Nachwort von Erich Fried (Kiel: Malik Verlag)

----- (1996) *Else Lasker-Schüler – Die Gedichte 1902-1943*, Hg. Friedhelm Kemp (Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag)

----- (1998a) *Gesammelte Werke in drei Bänden – Gedichte*, Hg. Friedhelm Kemp, Band 1 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)

----- (1998b) *Gesammelte Werke in drei Bänden – Prosa und Schauspiele*, Hg. Friedhelm Kemp, Band 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)

----- (1998c) *Gesammelte Werke in drei Bänden – Verse und Prosa aus dem Nachlaß*, Hg. Friedhelm Kemp, Band 2 (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag)

----- (1998) *Else Lasker-Schüler / Franz Marc – Mein lieber, wundervoller blauer Reiter. Privat Briefwechsel.* Hg. Ulrike Marquardt, Heinz Rölleke, (Düsseldorf, Zürich: Artemis und Winkler)

----- (2002) *Baladas Hebraicas*, edição bilingue, tradução / apresentação João Barrento (Lisboa: Assírio e Alvim)

- Lewis, Wyndham** (1909-27) *The Complete Wild Body*, (1982, Bernard Lafourcade, ed., Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- ed. (1914) *Blast 1* (1989, Santa Rosa: Black Sparrow Press)
- ed. (1915) *Blast 2* (1981, Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- (1918) *Tarr*, ed. Paul O’Keeffe (1990, Santa Rosa: Black Sparrow Press)
- (1919) *The Caliph’s Design*, ed. Paul Edwards (1986, Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- ed. (1921-22) *The Tyro: A Review of the Arts of Painting, Sculpture and Design* (1970, London: Frank Cass and Company Ltd.)
- (1926) *The Art of Being Ruled* (1972, New York: Harper & Brothers Publishers /1989, Reed Way Dasenbrock, ed., Santa Rosa: Black Sparrow Press)
- (1927) *Time and Western Man* (1993, Paul Edwards, ed., Santa Rosa: Black Sparrow Press)
- (1927b) *The Wild Body – ‘A Soldier of Humour’ and Other Stories* (2004, introduction Paul O’Keeffe, London: Penguin Books)
- ed. (1927-1929) *The Enemy – A Review of Art and Literature* (67 Great Russel Street, London WC1: Frank Cass and Company) (Senate House Library: Periodicals, University of London)
- (1928) *Tarr* (1982, New York, London, Victoria, Markham, Auckland: Penguin Books)
- (1928) *The Childermass* (2000, London: John Calder Publisher / New York: Riverrum Press)
- (1934) *Men Without Art* (1964, New York: Russell & Russell)
- (1937) *Count Your Dead: They are Alive! Or a New war in the Making* (London: Lovat Dickinson Limited)
- (1937b) *Blasting and Bombardiering* (1982, New York: Riverrum Press)
- (1950) *Rude Assignment – An Intellectual Autobiography* (1984, Toby Foshay, ed., Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- (1954) “As Névoas Marítimas de Inverno”, tradução António M. Feijó, *As Escadas não têm Degraus*, nº 4, Lisboa: Edições Cotovia, Lda.
- (1969) *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings, 1913-1956*, ed. Walter Michael & C. J. Fox (New York: Funk & Wagnals)
- (1978) *Collected Poems and Plays*, Alan Munton, ed. (Manchester: Carcanet)

- (1982) *The Complete Wild Body*, ed. Bernard Lafourcade (Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- (1984) *Creativity*, in *Blast 3*, Seamus Cooney, ed. / Bradford Morrow, Bernard Lafourcade, Hugh Kenner, co-eds. (Santa Barbara: Black Sparrow Press)

Pound, Ezra (1910) *The Spirit of Romance* (1958, New York: New Directions)

- (1912) “I Gather the Limbs of Osiris”, in *Selected Prose, 1909-1965*, (1973, London: Faber & Faber)
- (1912b) “The Wisdom of Poetry”, in *Selected Prose, 1909-1965*, (1973, London: Faber & Faber)
- (1912c) “In a Station of Metro”, *Lustra*, in *Selected Poems 1908-1969* (1975, London & Boston: Faber and Faber)
- (1913) “A Few Don’ts” (March), *Poetry I*, in *Literary Essays*, Int. T.S.Eliot (1954, New York: New Directions) / & http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/pound/retrospect.htm (04-10-2004)
- (1914) *Blast I* (1989, Santa Rosa: Black Sparrow Press)
- (1914b) “Vorticism”, *Fortnightly Review*, (1 Sept.), in Humphreys, Richard, *Pound’s Artists – Ezra Pound and the Visual Arts in London, Paris and Italy*, “Demon Pantechnicon Driver: Pound in the London Vortex, 1908-1920” (1985, London: The Tate Gallery) / & in *A Memoir of Gaudier-Brzeska* (1970, New York: New Directions)
- (1915) *Cathay* (London: E. Mathews)
- (1915b) “Affirmations II Vorticism”, *The New Age* 16, vol. no.11 (14 January)
- (1918) *Pavannes and Divagations* (New York: Alfred A. Knopf)
- ed. (1918, rpt.) Ernest Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry* / (1951) *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. With offset of the Calcutta Edition of Pivot* (Washington D. C.: Square \$ Series) / & *Instigations* (1920, New York: Boni & Liveright)
- (1920) *Instigations* (New York: Boni & Liveright)
- (1924) *Antheil and the Treatise on Harmony* (Paris: Three Mountains Press)

- (1930) “Small Magazines”, *The English Journal* (May)
- (1931) *How to Read* (London: Desmond Harmsworth / 1937, in *Polite Essays* /1954, in *Literary Essays*)
- (1934) *Make It New* (London: Faber & Faber)
- (1937) *Polite Essays* (London: Faber & Faber)
- (1938) *A Guide to Kulchur* (1966, London: Faber & Faber / 1938) *Culture*, New Directions)
- (1942) “«Blast» (Radio Speech #30: April 26, 1942), in *Blast 3*, Seamus Cooney, ed. / Bradford Morrow, Bernard Lafourcade, Hugh Kenner, co-eds. *Blast 3* (1984, Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- (1951) *Letters 1907-1941*, ed. D.D. Paige (London: Faber& Faber)
- (1951b) *ABC of Reading* (1979, London & Boston: Faber and Faber)
- (1954) *Literary Essays*, Int. T.S.Eliot (New York: New Directions)
- (1958) *Pavannes and Divagations* (1960, London: Peter Owen)
- (1959) “Meaning and Translation”, ed. Reuben A. Brower, *On Translation* (Cambridge, MA: Harvard University Press)
- (1960) *Impact: Essays on Ignorance and Decline of American Civilization* (Chicago: Henry Regnery)
- (1960b) *Word and Object* (Cambridge, MA: The MIT Press)
- (1962) *Patria Mia* (London: Peter Owen)
- (1963) *Translations* (New York: New Directions)
- (1968) *Antologia Poética de Ezra Pound* (tradução Augusto de Campos / Haroldo de Campos, et al., Lisboa: Ulisseia)
- (1970) *Gaudier-Brzeska, a Memoir* (New York: New Directions)
- (1970b) *Ezra Pound: Selected Cantos* (New York: New Directions)
- (1973) *Selected Prose 1909-1965*, ed. / introduction W. Cookson (New York: New Directions)
- (1975) *Ezra Pound: Selected Poems 1908-1969* (London & Boston: Faber & Faber)
- (1978) *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, ed. R. Murray Schafer (New York: New Directions)
- (1993) *Do Caos à Ordem*, edição bilingue, tradução / prefácio Luísa M.L.Q. Campos, Daniel Pearlman (Lisboa: Assírio & Alvim)
- (1994) *Ensaio*s, tradução Jorge Henrique Bastos (Lisboa: Pergaminho)

- (2002) *O Livro de Hilda* / H.D., *Fim do Tormento*, org. / tradução / notas Filipe Jarro (Lisboa: Assírio & Alvim)
- (2005) *Os Cantos*, tradução / introdução José Lino Grünewald (Lisboa: Assírio & Alvim)

2 - Bibliografia Secundária

- Alms**, Barbara & **Steinmetz**, Wiebke, Hg. (2000) *Der Sturm – im Berlin der zehnter Jahre* (Delmenhorst: Städtische Galerie Delmenhorst Haus Coburg)
- Alms**, Barbara (2000) „DER STURM – Corporate Identity für die Internationale Avantgarde“, *Der Sturm – im Berlin der zehnter Jahre*, hg. Barbara Alms und Wiebke Steinmetz (Delmenhorst: Städtische Galerie Delmenhorst Haus Coburg)
- Altmeier**, Werner (1971) *Die bildende Kunst des deutschen Expressionismus im Spiegel der Buch- und Zeitschriftenpublikationen zwischen 1910 und 1925. Zur Debatte um ihre Ziele, Theorien und Utopien* (Saarbrücken)
- Amaral**, Ana Luísa / **Martelo**, Rosa Maria (2006) “Aranhas e musas: representações de poeta, subjectividades e identidades na poesia”, in *Cadernos de Literatura Comparada 14/15, Textos e Mundos em Deslocação*, tomo 2 (Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto / Edições Afrontamento)
- Anz**, Thomas & **Stark**, Michael, Hg. (1982) *Expressionismus – Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920* (Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH)
- Arnold**, Heinz Ludwig, Hg. (1996) *Text+ Kritik – Zeitschrift für Literatur*, IV/94, 122 *Else Lasker-Schüler* (Göttingen: Verlag Edition Text + Kritik GmbH)

- Asholt**, Wolfgang & **Fähnders**, Walter, Hg. (1997) “*Die ganze Welt ist eine Manifestation*” – *Die europäische Avantgarde und ihre Manifeste* (Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft)
- Ayers**, David (2004) *Modernism – A Short Introduction* (Oxford, Cambridge: Blackwell)
- Barthes**, Roland (1967) *Elements of Semiology*, translation Anette Lavers & Colin Smith (New York: Hill & Wang)
- (1981) *O Grão da Voz – Entrevistas 1962-1980*, tradução Teresa Meneses & Alexandre Melo (Lisboa: Edições 70, nº 37) [*Le Grain de la Voix* (Paris: Éditions du Seuil)]
- Bakhtin**, Mikhail (1981) *The Dialogical Imagination*, translation /ed. Michael Holquist (Austin: University of Texas Press)
- Barnett**, Vivian Endicott (1995) *Vassily Kandinsky: A Colorful Life*, ed. Helmut Friedel (New York: Harry N. Abrams)
- Barrento**, João (1976) (selecção, tradução, introdução e notas) *Expressionismo Alemão – Antologia Poética* (Sintra: Ática)
- /João / José Palla (1981) (tradução) *Poemas de Ezra Pound e Gottfried Benn*, (Porto)
- (1987) *O Espinho de Sócrates – Expressionismo e Modernismo* (Lisboa: Editorial Presença)
- (1989) *A Poesia do Expressionismo Alemão* (Lisboa: Editorial Presença)
- (1996) *A Palavra Transversal – Literatura e Ideias do Século XX* (Lisboa: Edições Cotovia)
- (1996b) “A Alma e o Caos: Poetas do Expressionismo”, in *Ensaio de Literatura e Cultura Alemã*, coordenação Rita Iriarte (Coimbra: Minerva)
- trad. / apresentação (2002) *Else Lasker-Schüler – Baladas Hebraicas* (Lisboa: Assírio & Alvim)
- Bassnett**, Susan. ed. (1980) *Beyond Translation, New Comparison* 8 (Autumn: 1-2)
- Bauschinger**, Sigrid (1980) *Else Lasker-Schüler: Ihr Werk und ihre Zeit* (Heidelberg: Stiehm)
- (1996) „Zur Biographie Else Lasker-Schülers“, *Text+ Kritik – Zeitschrift für Literatur*, IV/94, 122 *Else Lasker-Schüler*, Hg. Heinz Ludwig Arnold, (Göttingen: Verlag Edition Text + Kritik GmbH)

- (1998) "Jewish-German Identity in the Orientalist Literature of Else Lasker-Schüler, Friedrich Wolf, and Franz Werfel", in *The German Quarterly*, vol. 71, No. 3 (Summer)
- (1999) "The Berlin Moderns: Else Lasker-Schüler and Café Culture", *Berlin Metropolis: Jews and the New Culture 1890—1918* (Berkeley: University of California Press)
- (2004) *Else Lasker-Schüler. Biographie* (Göttingen: Wallstein Verlag)
- Beach**, Christopher (1992) *ABC of Influence – Ezra Pound and the Remaking of American Poetic Tradition* (Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press)
- Beatty**, Michael (1976) "Enemy of the Stars: Vorticist Experimental Play", *Theoria*, vol. 46 (University of Natal Press)
- Beckett**, Jane & **Cherry**, Deborah (1998) "Modern women, modern spaces: women, metropolitan culture and Vorticism", in *Women Artists and Modernism*, Katy Deepwell, ed. (Manchester and New York: Manchester University Press)
- Becks-Malorny**, Ulrike (1993) *Wassily Kandinsky. 1866 - 1944. Aufbruch zur Abstraktion* (Köln: Bendikt Taschen Verlag)
- Beloubek-Hammer**, Anita (2000) «DER STURM von Herwarth Walden – Kampfplatz der internationalen Avantgarde für die „Kunstwende“», in *Der Sturm – im Berlin der zehnten Jahre*, Hg. Barbara Alms und Wiebke Steinmetz (Delmenhorst: Städtische Galerie Delmenhorst haus Coburg)
- Benjamin**, Walter (1979), *Illuminations* (Glasgow: Fontana)
- (2004) *Origem do Drama Trágico Alemão*, ed./ apresentação / tradução João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim)
- (2004b) *Imagens de Pensamento*, ed. / tradução João Barrento (Lisboa: Assírio & Alvim)
- Benn**, Gottfried, „Rede auf Else Lasker-Schüler“, in *Gesammelte Werke*, Band I (Wiesbaden: Klett-Cotta)
- Bergius**, Hanne (1989) *Das Lachen Dadas – Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen* (Giessen: Anabas)
- Bergson**, Henri (1959) *Oeuvres* (Paris: Presses Universitaires de France)
- Berman**, Art (1994) *Preface to Modernism* (Urbana and Chicago: University of Illinois Press)
- Bill**, Max (1954) *Wassily Kandinsky* (Maeght Editeur)

- Bird**, Jon & Alli (1996) *Block Reader in Visual Culture* (London, New York: Routledge)
- Bishop**, Morris, ed. / trad. (1966) *Letters from Petrarch* (Bloomington: University of Indiana Press)
- Blavatsky**, Helena (1889) *The Voice of the Silence* (London: The Theosophical Publishing Company), *A Voz do Silêncio* (1998) tradução / notas Fernando Pessoa, introdução J.M. Anes (Lisboa: Assírio e Alvim)
- Bourdieu**, Pierre (1987) “A Institucionalização da Anomia”, *O Poder do Simbólico*, tradução Fernando Tomaz (Difel); “L’Institutionnalisation de l’Anomie” (Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne)
- Bridgwater**, Patrick (1972) *Nietzsche in Anglosaxony* (Leicester: Leicester University Press)
- Bulgheroni**, Marisa (1995) “Coscienza e Scrittura Femminile”, in *Modernismo/Modernismi dall’Avanguardia Storica agli Anni Trenta e Oltre*, ed. Giovanni Cianci (Milano: Principato)
- Bürger**, Peter (1993) *Theorie der Avantgarde*, (Suhrkamp Verlag) / *Teoria da Vanguarda*, tradução Ernesto Sampaio (Águeda: Vega)
- Buescu**, Helena Carvalhão / **Duarte**, João Ferreira, org. (2000) *Act 2 – Entre Artes e Culturas* (Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Edições Colibri)
- / ----- org. (2001) *Act 3 Narrativas da Modernidade: a construção do outro* (Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Edições Colibri)
- / ----- org. (2002) *Act 7 Representações do Real na Modernidade* (Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Edições Colibri)
- / ----- / **Gusmão**, Manuel, org. (2001) *Floresta Encantada: Novos Caminhos da Literatura Comparada* (Lisboa: Publicações D. Quixote)
- Cage**, John (1961) *Silence* (Wesleyan: Wesleyan University Press)
- Cahone**, Lawrence (2003) *From Modernism to Postmodernism – An Anthology* (Oxford, Cambridge: Blackwell)
- Calinescu**, Matei (1977) *Faces of Modernity: Avant-garde, Decadence, Kitsch* (Bloomington and London: Indiana University Press)

- Calvino**, Italo (1987) *The Literature Machine*, translation Patrick Creagh (London: Picador)
- (1990) *Seis Propostas para o Próximo Milénio – Lições Americanas* [Six Memos for the Next Millenium], tradução José Colaço Barreiros (1992, Lisboa: Teorema)
- Campos**, Augusto de (1965) “Pound (made new) in Brazil”, in *Ezra Pound*, vol.1 (Paris: L’Herne)
- Campbell**, Roy (1984) “Wyndham Lewis”, in *Blast 3*, Seamus Cooney, ed. / Bradford Morrow, Bernard Lafourcade, Hugh Kenner, co-eds. (Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- Campbell**, Sue Ellen (1988) *The Enemy Opposite – The Outlaw Criticism of Wyndham Lewis* (Ohio: Ohio University Press)
- Canan**, Janine, (2000) (translation) *Star in my Forehead – Selected Poems by Else Lasker-Schüler* (Duluth, Minnesota: Holy Cow! Press)
- Cesariny**, Mário (1985) *As Mãos na Água, A Cabeça no Mar* (Lisboa: Assírio e Alvim)
- Chapman**, Robert T. (1973) *Fictions and Satires* (Plymouth: Vision Press)
- (1982) “Studi Lewisiani”, *Enemy News – Newsletter of the Wyndham Lewis Society*, no. 17, eds. Paul Edwards & Michael Durman (Autumn, Shropshire, Birmingham)
- Churchill**, Suzanne W. (2005) “Little Magazines and Modernism: An Introduction”, *American Periodicals: A Journal of History Criticism and Bibliography*, Vol. 15, Nr. 1 (The Ohio State University Press)
- Cianci**, Giovanni, ed. (1982) *Letteratura / Pittura* (Pallermo: Sellerio Editori)
- (1995) ed., *Modernismo / Modernismi dall’Avanguardia Storica agli Anni Trenta e Oltre* (Milano: Principato)
- (1995b) “La catalizzazione futurista. La Poetica del Vorticismo”, in *Modernismo / Modernismi dall’Avanguardia Storica agli Anni Trenta e Oltre* (Milano: Principato)
- (1995c) “Wyndham Lewis vorticofuturista (1909-1915)”, in *Modernismo / Modernismi dall’Avanguardia Storica agli Anni Trenta e Oltre* (Milano: Principato)
- Clark**, Susan (1991) *Sentimental Modernism: Women Writers and the Revolution of the Word* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press)

- Cohen**, Milton A. (2004) *Movement, Manifesto, Melee – the Modernist Group 1910-1914* (Lanham, Boulder, New York, Toronto, Oxford: Lexington Books)
- Cooney**, Seamus, ed. / **Morrow**, Bradford, **Lafourcade**, Bernard, **Kenner**, Hugh, co-eds. (1984) *Blast 3* (Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- Corbett**, David Peters (ed.) (1998) *Wyndham Lewis – The Art of Modern War* (Cambridge & New York: Cambridge University Press)
- (1998b) “‘Grief with a yard wide grin’: war and Wyndham Lewis’s Tyros”, in *Wyndham Lewis – The Art of Modern War*, David Peters Corbett, ed. (Cambridge & New York: Cambridge University Press)
- Cork**, Richard (1976) *Vorticism and Abstract Painting in the First Machine Age*, 2 vols. (London: Gordon Fraser)
- (1984) *Wyndham Lewis 1882-1957*, (London: ed. Anthony d’Offey)
- Cowan**, Robert (1980) “The Third Wyndham Lewis Symposium”, *Enemy News – Newsletter of the Wyndham Lewis Society*, No. 14, ed. Paul Edwards & Michael Durman (Shropshire / Birmingham)
- Cramer**, A. Charles (1997) “Duchamp from Syntax to Bride: Sa Langue dans sa Joue”, in *Interactions – The Bulletin of I.A.W.I.S. (International Association of Word and Image Studies*, vol. 13, no. 3, July/ September)
- Crane**, Diana (1989) *The Transformation of the Avant-Garde – The New York Art World -1940-1985* (Chicago & London: The University of Chicago Press)
- Dabrowski**, Magdalena (1995) *Kandinsky Compositions* (New York: the Museum of Modern Art)
- Dasenbrock**, Reed Way (1982) “Tarr: more Detective Work”, *Enemy News – Newsletter of the Wyndham Lewis Society*, no. 17, eds. Paul Edwards & Michael Durman (Autumn, Shropshire & Birmingham)
- (1984) “Vorticism among the Isms”, in *Blast 3*, Seamus Cooney, ed. / Bradford Morrow, Bernard Lafourcade, Hugh Kenner, co-eds. (Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- (1985) *The Literary Vorticism of Ezra Pound & Wyndham Lewis – Towards the Condition of Painting* (Baltimore & London: The John Hopkins University Press)
- Däubler**, Theodor (1988) *Im Kampf um die moderne Kunst und andere Schriften*. Hg. Friedhelm Kemp u. Friedrich Pfäfflin (Darmstadt: Luchterhand Literatur-Verlag)

- Davie**, Donald (1964) *Ezra Pound; Poet as Sculptor* (New York: Oxford University Press)
- (1975) *Pound* (Glasgow: Fontana)
- Deepwell**, Katy, ed. (1998) *Women Artists and Modernism* (Manchester and New York: Manchester University Press)
- Derouet**, Christian / Boissel, Jessica (1984) *Œuvres de Vassily Kandinsky – 1866-1944* (Paris: Collections de Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou)
- Dowson**, Jane (2002) *Women, Modernism and British Poetry, 1910-1939. Resisting Femininity* (London, Burlington, Newport: Ashgate)
- Drathen**, Doris von, ed. (2004) *Vortex of Silence –Preposition for an Art Criticism beyond Aesthetic Categories* (Milano: Edizioni Charta)
- Drucker**, Johanna (1994) *The Visible Word – Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923* (Chicago: The University of Chicago Press; London: The University of Chicago Press, Ltd.)
- Duarte**, João Ferreira, org. (1999) *A Tradução nas Encruzilhadas da Cultura* (Lisboa: Edições Colibri)
- Dube**, Wolf-Dieter (1983) *Der Expressionismus in Wort und Bild* (Genf/Stuttgart: Klett-Cotta)
- Dukore**, Bernard F. / **Gerould**, Daniel (1976) *Avantgarde Drama* (New York: Thomas Y. Crowell Company)
- Dziersk**, Hans-Martin (1995) *Abstraktion und Zeitlosigkeit. Wassily Kandinsky und die Tradition der Malerei* (Stuttgart: Tertium)
- Eagleton**, Terry (1976) *Criticism and Ideology* (London: New Left Books)
- Eco**, Umberto (1976) *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press)
- (1993) *Leitura do Texto Literário (Lector in Fabula)*, tradução Mário Brito (Lisboa: Editorial Presença)
- Edwards**, Paul (1980) “The Vortex Revisited” (Review of Timothy Materer, *Vortex: Pound, Eliot, and Lewis*). *Enemy News*, No. 12 (Spring)
- (1982) ‘Wyndham Lewis and Nietzsche: How much Truth does a Man Require?’, in Giovanni Cianci, ed. *Wyndham Lewis: Litteratura / Pittura* (Palermo: Sellerio)

- (1998) “‘It’s time for another war’: The historical unconscious and failure of modernism”, in *Wyndham Lewis – The Art of Modern War*, David Peters Corbett, ed. (Cambridge & New York: Cambridge University Press)
- (2000) *Wyndham Lewis – Painter and Writer* (New Haven & London: Yale University Press)
- ed. (2000b) *Blast: Vorticism 1914-1918* (Ashgate)
- (2004) “‘Dragon in a Cage’: Wyndham Lewis, 1882-1957), in *The Bone Beneath the Pulp / Drawings by Wyndham Lewis*, ed. Jacky Klein (London: Courtland Institute of Art Gallery)
- Edwards**, Paul, **Lafourcade**, Bernard & **Walter**, Michel (1982) “Lewisnews”, *Enemy News – Newsletter of the Wyndham Lewis Society*, eds. Paul Edwards & Michael Durman (Autumn, Shropshire & Birmingham)
- Egyptien**, Jürgen (1996) „Zwischen Chaos und Sternwerdung. Zum Verhältnis von Poesie, Religion und Anthropologie bei Else Lasker-Schüler“, *Text+ Kritik – Zeitschrift für Literatur*, IV/94, 122 *Else Lasker-Schüler*, Heinz Ludwig Arnold, Hg. (Göttingen: Verlag Edition Text + Kritik GmbH)
- Elger**, Dietmar (1998) *Expressionismo*, tradução Ruth Correia (Köln: Benedikt Taschen Verlag GmbH)
- Eliot**, T.S. (1916) “Tarr”, *The Egoist*, (September)
- (1919) “Tradition and Individual Talent”, *The Egoist* (September and December)
- (1926) “The Idea of a Literary Review”, *New Criterion*, 4
- (1971) *The Complete Poems and Plays – 1909-1950* (New York: Hartcourt, Brace & World, Inc.)
- (1992) *Ensaaios Escolhidos*, selecção, tradução /notas Maria Adelaide Ramos (Lisboa: Edições Cotovia, Lda.)
- Emerson**, Ralph Waldo (1982) *Selected Essays*, ed. / introduction Larzer Ziff (New York, London, Victoria, Toronto: Penguin Books)
- Evans**, Jessica & **Hall**, Stuart, eds. (1999) *Visual Culture: The Reader* (London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage Publications)
- Falkenberg**, Betty (2003) *Else Lasker-Schüler: A Life* (London: Macfarland & Co. Inc.)
- Feijó**, António M. (1985), *Mars Caelus: A Study of Wyndham Lewis (1909-1930)*, (Ph.D. Dissertation: Brown University)

- (1991) “Wyndham Lewis’s Knotty Relationship with Ezra Pound”, in *Enemy News – Journal of the Wyndham Lewis Society*, no. 32 (Summer, ed. Paul O’Keeffe, University of Liverpool)
- (1998) *Near Miss – A Study of Wyndham Lewis (1909-1930)*, Literature and the Visual Arts – New Foundations, vol. 11 (New York, Washington, D.C./Baltimore, Boston, Bern, Frankfurt am Main, Berlin, Vienna, Paris: Peter Lang)
- Fessmann**, Meika (1992) “Spielfiguren. Die ‘Ich-Figurationen’ Else Lasker-Schülers als Spiel mit der Autorrolle“, *Ein Beitrag zur Poetologie des modernen Autors* (Stuttgart: P und M)
- Fenollosa**, Ernest (1951) *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry. With offset of the Calcutta Edition of Pivot* (Washington D. C.: Square \$ Series)
- Friedman**, Susan Stanford (1990) “Nancy Cunard (1896-1965)”, in *The Gender of Modernism – A Critical Anthology*, ed. Bonnie Kime Scott (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press)
- Frisch**, Walter (2005) *German Modernism – Music and the Arts* (Berkeley, Los Angeles London: University of California Press)
- Foster**, George Burman (1914, March) “The Prophet of a New Culture”, in *The Little Review – Literature, Drama, Music, Art*, ed. Margaret C. Anderson (Chicago: Fine Arts Building / London: Senate House, Special Collection & Micro Film)
- Foucault**, Michel (1967) *As Palavras e as Coisas – Uma Arqueologia das Ciências Humanas*, tradução António Ramos Rosa / apresentação Eduardo Lourenço: “Michel Foucault ou o Fim do Humanismo” (Edições 70)
- Galhoz**, Maria Aliete, ed. / Int. (1976) *Orpheu 2* (Lisboa: Edições Ática)
- Genette**, Gerard (1982) *Palimpsestes, La Littérature au Second Degré* (Paris: Le Seuil)
- Genzler**, Edwin (1993) “Ezra Pound’s Theory of Luminous Details”, in *Contemporary Translation Theories* (London and New York: Routledge)
- Giedion-Welcker**, Carola (1946) *Poetes à l’Ecart – Anthologie der Abseitigen* (Bern: Benteli)
- Gil**, Isabel Capeloa / **Trewinnard**, Richard / **Pires**, Maria Laura (2004) org., *Landscapes of Memory / Paisagens da Memória* (Lisbon: Universidade Católica Edition)
- Goldman**, Jane (2004) *Modernism, 1910-1945. Image to Apocalypse* (New York: Palgrave/Macmillan)

- Gorlée**, Dinda (1989) "Wittgenstein, Translation and Semiotics", *Target* 1(1), pp. 69-94
- Graul**, Walter / Otto **Kade** / Karl **Kokoschko** / Hans Zikmund, Hg., *Neue Beiträge zu Grundfragen der Übersetzungswissenschaft – 5/6, Beihefte zur Zeitschrift Fremdsprachen* (Leipzig: Enzyklopädie)
- Grebing**, Helga (1995) „Das Rheinland in der Zeit des Umbruchs während und nach der Revolution 1918 bis 1920“, in *Fatagaga-Dada – Max Ernst, Hans Arp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus* (Giessen: Anabas-Verlag Günter Kämpf KG)
- Grohmann**, Will (1958) *Wassily Kandinsky. Leben und Werke* (Köln: DuMont Schauberg)
- Grover**, Philip (1978) *Ezra Pound – The London Years. 1908-1920* (New York: AMS Press)
- Guder**, Gotthard (1961) "The Meaning of Colour in EL-S's Poetry", *GLL XIV*, N. 3, S. 175-187
- Guibaut**, Serge (1983) *How New York Stole the Idea of Modern Art – Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, trad. Arthur Goldhammer (Chicago, London: The University of Chicago Press)
- Guimarães**, Fernando (2003) *Artes Plásticas e Literatura – Do Romantismo ao Surrealismo* (Porto: Campo das Letras)
- Gupta**, Suman & **Johnson**, David, eds. (2005) *A Twentieth-Century Literature Reader – Texts and Debates* (London, New York: Routledge / The Open University)
- Habermas**, Jürgen (1990) *Vergangenheit als Zukunft* (Zürich: Pendo)
- Hagemann**, E.R. (1985) *German and Austrian Expressionism in the United States, 1900-1939: Chronology and Bibliography* (Westport: Greenwood Press)
- Hahn**, Ulla / **Jahn**, Hajo (2002) „In meinem Turm in den Wolken“, *Else Lasker-Schüler Almanach V* (Wuppertal: Peter Hammer Verlag)
- Hallensleben**, Markus (2000) *Else Lasker-Schüler: Avantgardismus und Kunstinszenierung* (Tübingen, Basel: Franke)
- Hanegraaff**, Wouter J. (1996) *New Age Religion and Western Culture* (Leiden: E.J. Brill)
- Hardegen**, Christine (1998) "Actors and spectators in the theatre of war: Wyndham Lewis's First World War art and literature", in *Wyndham Lewis – The Art of Modern War*, David Peters Corbett, ed. (Cambridge & New York: Cambridge University Press)

- Harrison**, Charles (1994) *English Art and Modernism 1900-1939* (New Haven, London: Yale University Press)
- / **Wood**, Paul, eds. (1992) *Art in Theory 1900-1990 – An Anthology of Changing Ideas* (Oxford, Cambridge: Blackwell)
- Haustedt**, Birgit (2002) *Die Wilden Jahre in Berlin – Eine Klatsch- und Kulturgeschichte der Frauen* (Berlin: Edition Ebersbach)
- Head**, Philip (1982) “Lewis and Surrealism”, in *Enemy News – Newsletter of the Wyndham Lewis Society*, no. 17, eds. Paul Edwards & Michael Durman (Autumn, Shropshire & Birmingham)
- (1997) *Vorticist Antecedents* (Wyndham Lewis Society)
- Hegarty**, Terence (1982) “Wyndham Lewis the Writer”, *The Massachusetts Review*, Vol. 23, no. 2 (Summer: UMI)
- Hessing**, Jakob (1996) „Dichterin im Vakuum. Die Heimkehr einer Emigrantin als Kulturpolitisches Phänomen“, *Text+ Kritik – Zeitschrift für Literatur*, IV/94, 122 *Else Lasker-Schüler*, Hg. Heinz Ludwig Arnold (Göttingen: Verlag Edition Text + Kritik GmbH)
- Heymann**, David C. (1976) *Ezra Pound: The Last Power – A Political Profile* (New York: Viking Press)
- Hofmann**, Werner (2000) “Nach den Stürmen: DER STURM”, *Der Sturm – im Berlin der zehnten Jahre*, Hg. Barbara Alms und Wiebke Steinmetz (Delmenhorst: Städtische Galerie Delmenhorst Haus Coburg)
- Homem**, Rui Carvalho / **Lambert**, Maria de Fátima (2006) eds. *Writing and Seeing Faith on Word and Image* (Rodopi: Amsterdam and New York)
- Honnef**, Klaus (1992) *Arte Contemporânea* (Colónia: Benedikt Taschen)
- Houltuis**, Susanne (1993) *Intertextualität* (Berlin: Schaffenburg)
- Hucke**, Karl-Keinz (1980) *Utopie und Ideologie in der Expressionistischen Lyrik* (Tübingen: Niemeyer)
- Hughs**, Henry Meyric / **Tuyl**, Gigs van, eds. (2002) *Blast to Freeze – British Art in the 20th Century* (Wolfsburg: Hatje Cantz Publishers)
- Hulme**, T. E. (1924) *Speculations*, ed. Herbert Read (1960, London, New York: Routledge)
- (1955) *Further Speculations*, ed. Sam Hynes (Minneapolis: University of Minnesota)

- (1995) *Imagens da Modernidade – Ensaio sobre Poesia e Arte*, direcção João de Almeida Flor (Lisboa: Edições Colibri / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa)
- Humphreys**, Richard (1985) “Demon Pantehnicon Driver: Pound in the London Vortex, 1908-1920”, *Pound’s Artists – Ezra Pound and the Visual Arts in London, Paris and Italy*, (London: The Tate Gallery)
- (2004) *Wyndham Lewis* (London: Tate Publishing)
- Jacquette**, Dale, ed. (1996) *Schopenhauer, Philosophy and the Arts* (Cambridge: Cambridge University Press)
- Jakobson**, Roman (1976) “What is Poetry?”, trans. M. Heim, in Ladislav Matejka and Irwin R. Titunik, eds., *Semiotics of Art: Prague School Contributions* (Cambridge, MA: The MIT Press)
- Jameson**, Fredric (1979) *Fables of Agression – Wyndham Lewis the Modernist as Fascist* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press)
- Jedlicka**, Gotthard / **Hüntiger**, Eduard / **Lüthy**, Hans A. (1974) *Eine Gedenkschrift. Beiträge zur Kunstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts* (Zürich: Füssli)
- Jelinek**, Elfriede (2004) „Liebeserklärung an Else Lasker-Schüler“, *ELS Almanach – Zweiseelenstadt* (Wuppertal: Peter Hammer Verlag)
- John**, Eileen / **Lopes**, Dominic Mciver, eds. (2004) *Philosophy of Literature – Contemporary and Classic Essays – An Anthology* (Oxford, Cambridge: Blackwell)
- Kellner**, Douglas & **Bronner**, Stephen Eric, eds. (1985) *Passion and Rebellion: the Expressionist Heritage* (Massachusetts, London: Croom Helm, Ltd.)
- Kenner**, Hugh (1954) *Wyndham Lewis* (Norkfolk, Connecticut: New Directions)
- ed. / introduction (1970) *The Translations of Ezra Pound* (London: Faber & Faber)
- (1971) *The Pound Era* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press)
- (1981) “Intra and Intercultural Translation”, in *Translation Theory and Intercultural Relations, Poetics Today* 2:4 (Summer-Autumn). Itamar Even Zohar and Gideon Toury, eds.
- Kirby**, Michael & Kirby, Victoria Nes (1986) *Futurist Performance* (New York: Paj Publications)

- Klee**, Paul (1985) *Théorie de l'Art Moderne [Das bildnerische Denken, Schriften zur Form- und Gestaltungslehre]*, ed. / traduction Pierre Henri Gonthier (Éditions Denoël)
- Klein**, J. & **Fix**, Ulla (Hg.) (1997) *Textbeziehungen* (Berlin: Schaffenburg)
- Klein**, Jacky (2005) *The Bone Beneath the Pulp – Drawings by Wyndham Lewis* London: Courtauld Institute of Art Gallery)
- Klüsener**, Erika (2005) *Lasker-Schüler* (Zürich, Hamburg: Rowohlt)
- Kokoschka**, Oskar (1971) *Mein Leben*. Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer (München: Bruckmann Verlag)
- Korn**, Marianne (1983) *Ezra Pound, Purpose, Form, Meaning* (London: Middlesex Polytechnic Press)
- Korte**, Hermann (1996) „«Mitten in mein Herz». Else Lasker-Schülers Widmungsgedichte“, in *Text+ Kritik – Zeitschrift für Literatur*, IV/94, 122 *Else Lasker-Schüler*, Heinz Ludwig Arnold, Hg. (Göttingen: Verlag Edition Text + Kritik GmbH)
- Kovala**, Urpo (2001) *Anchorage of Meaning – The Consequences of Contextualis Approaches to Literary Meaning Production* (Berlin, Bruxelles, Frankfurt, New York, Oxford, Wien: Publishing Group Peter Lang)
- Kraus**, Karl (1912) “Untergang der Welt durch Schwarze Magie“, *Die Fackel* 14, 1912, in Thomas Anz und Michael Stark, Hg., *Expressionismus – Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, (1982, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH)
- Kraus**, Rosalind E. (1985) *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press)
- (1991) “The Originality of Avant-Garde – A Postmodernist Repetition”, in *Zeitgeist in Babel – the Postmodernist Controversy*, ed. Ingborg Hoesterey (Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press)
- Kreuzer**, Helmut & **Helmes**, Günter, org. (1981) *Expressionismus – Aktivismus – Exotismus – Studien zum literarischen Werk Robert Müllers (1887-1924)* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht)
- Krüger**, Reinhard (2000) “Leserbilder und Sehtexte der Avant-Garde: Die Geburt Dadaismus aus dem Geist des Fests, in *Runa – Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos* (nº 28)

- Kush**, Thomas (1981) *Wyndham Lewis Pictorial Integer* (Michigan: Ann Arbor, UMI Research Press)
- Kristeva**, Julia (1980) *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, ed. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press)
- Kundera**, Milan (1988) “Key Words, Problems Words, Words I Love”, *The New York Times Book Review* (6 March)
- Lafourcade**, Bernard (1980) “The Taming of the Wild Body”, in *Wyndham Lewis: A Revaluation – New Essays*, Jeffrey Meyers, ed. (London: Athlone Press)
- (1982) ed. / notes / afterword, *The Complete Wild Body* (Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- (1982b) “Off to Budapest – With Freud”/ “Tarr V” / “The Wild Body, Bergson and the Absurd”, in *Enemy News – Newsletter of The Wyndham Lewis Society*, no. 15, eds. Paul Edwards & Michael Durman (Winter, Shropshire, Birmingham)
- (1984) “Creativity en famille: a study in genetic manipulations”, in *Blast 3*, Seamus Cooney, ed. / Bradford Morrow, Bernard Lafourcade, Hugh Kenner, co-eds. (Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- Lankheit**, Klaus (2004) „Kommentar“, *Der Blaue Reiter* (Jubiläums Edition, Mai, 2004, München: Piper Verlag GmbH)
- Lefèvere**, André (1987) “‘Beyond Interpretation’ or the Business of (Re)Writing”, *Comparative Literature Studies* 24 (1).
- Lehnert**, Herbert (1978) *Gechichte der deutschen Literatur vom Jugendstil bis zum Expressionismus* (Stuttgart: Reclam)
- Linsel**, Anne/ **Matt**, Peter von, Hg (1997), „Deine Sehnsucht war die Schlange“, *Ein Else Lasker-Schüler-Almanach*, Bd. 3 (Wuppertal: Peter Hammer Verlag / Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft)
- Lista**, Giovanni (1973) *Futurism, Proclamations, Documents* (Lausanne: L’Âge d’Homme)
- Lissitzky**, El (1925) „K[unst] und Pangeometrie“, *Europa-Almanach*, vol. 1, ed. Carl Einstein/ Paul Westheim (1973, Kraus: Nendeln, Liechtenstein)
- Liu**, James J.Y. (1962) *The Art of Chinese Poetry* (Chicago: University of Chicago Press)

- Loy, Mina** (1984) “The Starry Sky of Wyndham Lewis”, in *Blast 3*, Seamus Cooney, ed. / Bradford Morrow, Bernard Lafourcade, Hugh Kenner, co-eds. (Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- Macedo, Ana Gabriela** (1989) *Wyndham Lewis’s Literary Work: 1908- 1928; Vorticism, Futurism and the Poetics of Avant-Garde*, (Ph.D. Dissertation: University of Sussex)
- (1991) “Modernismo e Vanguarda na Técnica Narrativa de Wyndham Lewis: ‘Pastiche’ e/ou Paródia de Real?, *Vértice* 41 (Lisboa, Agosto)
- (1991b) “Bestre’s eye-play – Parody and Kitsch in the Avant-Garde Grotesque”, *Dedalus, Revista Portuguesa de Literatura Comparada* (Lisboa: Dezembro, nº 1)
- (1994) “Futurism/Vorticism: The Poetics of Language and the Politics of Women”, *WOMEN a cultural review* (eds. Isobel Armstrong and Helen Carr, vol. 5, nº 3, Winter, Oxford: Oxford University Press)
- (1997) “Misogyny and the Carnavalesque in Wyndham Lewis’s *The Wild Body*”, *Cuadernos de Filología Inglesa* (6/1, Universidad de Murcia)
- (1998) “A Mulher, a Máquina e a Estética “masculinista” das Vanguardas”, *A Mulher o Louco e a Máquina – entre a Margem e a Norma*, org. (Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, Braga: Coleção Hespérides)
- (2002) *Género, Identidade e Desejo: Antologia Crítica do Feminismo Contemporâneo*, org. (Lisboa: Edições Cotovia)
- (2002b) “A Palavra , A Identidade e A Cultura Translativa: Para uma Introdução ao “*Dicionário Terminológico de Conceitos da Crítica Feminista*” (em colaboração com Ana Luísa Amaral), in *Entre Ser e Estar. Raízes Percursos e Discursos de Identidade*, org. António Sousa Ribeiro *et al.* (Porto: Edições Afrontamento)
- Machado, Carlos E. J.** (1996) *Um Capítulo da História da Modernidade Estética: Debate sobre o Expressionismo – Análise e Documentos* (São Paulo: Fundação Editora da UESP)
- McLuhan, Marshall** (1962) *The Gutenberg Galaxy – the making of typographic man* (2000, Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press)
- Marc, Franz** (1916) “Im Fegefeuer des Krieges”, *Der Sturm*, April, in *Expressionismus – Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920*, Hg. Thomas

- Anz und Michael Stark (1982, Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH)
- Marinetti**, F.T. (1995) *O Futurismo*, trad. António Moura (Lisboa: Hiena Editora)
- Matterer**, Timothy (1976) *Wyndham Lewis the Novelist* (Detroit: Wayne State University Press)
- (1979) *Vortex. Pound, Eliot, and Lewis* (Ithaca, New York: Cornell University Press)
- ed. (1985) *The Letters of Ezra Pound and Wyndham Lewis* (London: Faber & Faber)
- Matthews**, Steven (2004) *Modernism* (London: Arnold)
- Merkert**, Jörn (2000) “A Berlinische Galerie ou a Arte de Concretizar o Impossível”, tradução Cláudia Gonçalves, in *A Arte em Berlim no Século XX*, catálogo da exposição de 12 de Maio a 9 de Julho (Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves)
- Meyers**, Jeffrey, ed. (1980) *Wyndham Lewis: A Revaluation – New Essays* (London: Athlone Press)
- Michel**, Walter & **Fox**, C. J., eds. (1969) *Wyndham Lewis on Art: Collected Writings – 1913-1956* (New York: Funk & Wagnalls)
- (1971) *Wyndham Lewis. Paintings and Drawings* (Berkeley: University of California Press)
- Miller**, Cristanne (1999) “Reading the Politics of Else Lasker-Schüler’s 1914 Hebrew Ballads”, *Modernism/modernity*, Vol. 6, no. 2, April, pp.135-159 (Project Muse)
- (2005) *Cultures of Modernism – Marianne Moore, Mina Loy, & Else Lasker-Schüler. Gender and Literary Community in New York and Berlin* (The University of Michigan Press)
- Mirzoeff**, Nicholas, ed. (1998) *The Visual Culture Reader* (London and New York: Routledge)
- Mitchell**, W.J.T. (1986) *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago: The University of California Press)
- Moeller**, Magdalena M. (2003) *Der Blaue Reiter* (Köln: DuMont)
- Molder**, Maria Filomena (1995) *O Pensamento Morfológico de Goethe* (Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Estudos Gerais – Série Universitária)

- Morrisson**, Mark S. (2001) *The Public Face of Modernism – Little Magazines, Audiences, and Reception – 1905-1920* (London: The University of Wisconsin Press)
- Munton**, Alan (1981) “Marshall McLuhan: An Obituary”, in *Enemy News – Newsletter of the Wyndham Lewis Society*, no. 14, eds. Paul Edwards & Michael Durman (Summer, Shropshire, Birmingham)
- (1984) “Fredric Jameson: Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist”, in *Blast 3*, Seamus Cooney, ed. / Bradford Morrow, Bernard Lafourcade, Hugh Kenner, co-eds. (Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- (1998) “Wyndham Lewis: war and aggression”, in *Wyndham Lewis – The Art of Modern War*, David Peters Corbett, ed. (Cambridge & New York: Cambridge University Press)
- Murphy**, Richard (1998) *Theorising the Avant-Garde: Modernism, Expressionism, and the Problem of Postmodernity*. Literature, Culture, Theory (Cambridge University Press)
- Murray**, Robert (1982) “Our Wild Body: Lewis’s Forgotten essay?”, *Enemy News – Newsletter of the Wyndham Lewis Society*, no. 14, eds. Paul Edwards & Michael Durman (Summer, Shropshire, Birmingham)
- (1982b) “Correspondence”, in *Enemy News – Newsletter of the Wyndham Lewis Society*, no. 16, eds. Paul Edwards & Michael Durman (Summer, Shropshire, Birmingham)
- Murakovsky**, Jan (1976) “Art as a Semiotic Fact”, trad. I.R. Titunik, in *Semiotics of Art: Prague School Contributions*, Ladislav Matejka & Irwin R. Titunik, eds., (Cambridge, MA: The MIT Press)
- (1985) *Text and Translation* (Übersetzungswissenschaftliche Beiträge 8, Leipzig: Enzyklopädie)
- Nadel**, Ira B., ed. (1999) *The Cambridge Companion to Ezra Pound* (Cambridge University Press)
- Negreiros**, Almada (1997) *Obra Completa* (org. Alexei Bueno, introdução José Augusto França, Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, S.A)
- Nicholls**, Peter (1995) *Modernisms: A Literary Guide* (Basingstock: Macmillan)
- Nida**, Eugene A. / William D. Reymann (1981) *Meaning Across Cultures*, American Society of Missiology Series, Maryknoll (New York: Orbis Books)

- Nietzsche**, Friedrich (1869-1871) *A Origem da Tragédia*, trad. Álvaro Ribeiro (1994, Lisboa: Guimarães Editores, Lda.) [*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*]
- (1881-1882) *A Gaia Ciência*, trad. Alfredo Margarido (1987, Lisboa: Guimarães Editores, Lda.) [1995, *Die fröhliche Wissenschaft*, in *Werke* (München: Haugen)]
- (1883-85) *Assim Falava Zaratustra*, Gabinete de Traduções P.A.R. (s.d. Lisboa: Ediclube) [1988, *Also sprach Zaratrusta* (Stuttgart: Kröner)]
- (1887) *A Genealogia da Moral*, trad. Carlos José de Meneses (1990, Lisboa: Guimarães Editores, Lda.) [*Die Geneologie der Moral*]
- (1888) *O Anticristo*, trad. Tavares Fernandes (Europa-América, nº 153) [*Der Antichrist*]
- (1913) “The Correspondence of Friedrich Nietzsche with Georg Brandes”, authorised translation by Beatrice Marshal, in *English Review*, ed. Ford Madox Hueffer, (17-21, Tavistock Street, Convent Garden, London) (Senate House Library: Periodicals, University of London)
- (1915) *Correspondência com Wagner*, ed. Elisabeth Förster Nietzsche, trad. Maria José de la Fuente (1990, Lisboa: Guimarães Editores, Lda.) [*Wagner und Nietzsche zur Zeit ihrer Freundschaft*]
- Norman**, Charles (1960) *Ezra Pound* (New York: the Macmillan Company)
- Normand**, Tom (1992) *Wyndham Lewis the Artist: Holding the Mirror up to Politics* (Cambridge: Cambridge University Press)
- (1998) “Wyndham Lewis, the anti-war artist”, in *Wyndham Lewis – The Art of Modern War*, ed. David Peters Corbett (Cambridge & New York: Cambridge University Press)
- Novais**, Barbosa J. (1985) *Mecânica dos Fluidos e Hidráulica Geral*, vol. 1 (Porto Editora)
- Oehm**, Heidemarie (1993) *Subjektivität und Gattungsform im Expressionismus* (München: Wilhelm Fink Verlag)
- Overy**, Paul (1969) *Kandinsky – The Language of the Eye* (New York: Praeger Publishers)
- Pajalich**, Armando (1995) „Le Riviste Letterarie e il Modernismo Prebellico“, in *Modernismo/Modernismi dall’Avanguardia Storica agli Anni Trenta e Oltre*, ed. Giovanni Cianci (Milano: Principato)

- Partsch**, Susanna (1991) *Franz Marc, 1880-1916* (Taschen)
- Passaro**, Maria (2000) *Pittura e Poesia: Franz Marc e EL-S* (Napoli)
- Patton**, Paul, ed. (1996) *Deleuze: A Critical Reader* (Oxford, Cambridge, Massachussets: Blackwell)
- Pearson**, Keith Ansell & Rainey Lawrence, eds. (2004) *The Nietzsche Reader* (Oxford, Cambridge: Blackwell)
- Peng**, Tan Huay (1998) *What's in a Chinese Character* (Beijing: New World Press)
- Pereira**, Margarida (1998) *A Vanguarda Histórica na Inglaterra e em Portugal: Vorticismo e Futurismo* (Braga: Centro de Estudos Humanísticos, Universidade do Minho)
- / **Veloso**, Manuela (1999) “A Inter-(In)dependência de Wyndham Lewis e Almada Negreiros face às Vanguardas Europeias”, in *Literatura e Pluralidade Cultural* (Lisboa: Edições Colibri)
- Perloff**, Majorie (1985) *The Dance of the Intellect: Studies in the Poetry of the Pound Tradition, Avant-Garde and Modernism Studies* (Evanston, Illinois: Northwestern University Press)
- (1986) *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture* (Chicago, London: The University of Chicago Press)
- / **Junkeman**, Charles (1994) *John Cage – Composed in America* (Chicago, London: The University of Chicago Press)
- (2002) *21st Century Modernism – The “New” Poetics* (Massachusetts / Oxford: Blackwell)
- Pfannkuchen**, Antje (1999, Dez.) “Pounds wissenschaftlicher Vortizismus – Pounds frühere Rezeption der Naturwissenschaften, *Vom Vortex zum Vortizismus – Teil 3* (<http://www.newvortex.de/vortex3.html> - 17-06-2004)
- Pinthus**, Kurt, ed. (1920) *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus* (1959, Hamburg: Rowohlt Verlag /1968, Reclam Verlag)
- Piper**, Klaus, Hg. (1964) *Stationen. Piper-Almanach 1904-1964*. Unter redaktioneller Mitarbeit von Ernst Herhaus (München: R. Piper)
- Poli**, Michèle (1984) “Blast”, in *Blast 3*, Seamus Cooney, ed. / Bradford Morrow, Bernard Lafourcade, Hugh Kenner, co-eds. (Santa Barbara: Black Sparrow Press)

- Portela**, Manuel (2003) “Re-Marking the Text”, *Text: An Interdisciplinary Annual of Textual Studies*, vol. 15, ed. W. Speed Hill and Edward Burns (University of Michigan Press) pp. 305-320.
- Prinz**, Ursula (1989) “Der ‚Sturm‘ und seine Publikationen zur bildenden Kunst“, in *Kat. Ausst. Europäische Moderne. Buch und Graphik aus Berliner Kunstverlagen 1890-1933* (Kunstabibliothek Berlin)
- Quadros**, António, (sd.) (Organização, prefácio, introduções e notas) *Obra em Prosa de Fernando Pessoa* (Publicações Europa-América, nº 472)
- Raabe**, Paul (2000) „DER STURM – Die Zeitschrift der Avantgarde“, in *Der Sturm – im Berlin der zehnten Jahre*, Hg. Barbara Alms und Wiebke Steinmetz (Delmenhorst: Städtische Galerie Delmenhorst haus Coburg)
- Rainey**, Lawrence, ed. (2004) *Modernism – An Anthology* (Blackwell)
- Rebay**, Hilla, ed. (1945) *In Memory of Wassily Kandinsky* [inclui a Autobiografia de Kandinsky de 1918] (New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation)
- Remarque**, Erich Maria (1982) *All Quiet on the Western Front* (New York: Ballantine Books)
- Rice**, Philip / **Waugh**, Patricia, eds. (1993) *Modern Literary Theory – A Reader* (London, New York, Melbourne, Auckland: Edward Arnold)
- Riha**, Karl/ **Schäfer**, Jorgen, Hg. (1995) *Fatagaga-Dada – Max Ernst, Hans Harp, Johannes Theodor Baargeld und der Kölner Dadaismus* (Bonn: Vg. Bild Kunst, Anabas)
- Ritter-Santini**, Lea, Hg. (1991) *Mit den Augen geschrieben von Gedichten und erzählten Bildern* (Darmstadt: Carl Hanser Verlag)
- Roethel**, Hans K. (1970) *Kandinsky. Das graphische Werk* (Köln: DuMont Schauberg)
- (1971) *The Blue Rider*, translation / introduction Hans K. and Benjamin Roethel, Jean (New York: Praeger Publishers)
- Roob**, Alexander (1997) *Alquimia & Misticismo* (Köln, Lisboa, London, New York, Paris, Tokyo: Taschen)
- Sabbadini**, Silvano (1995) “«Make it New»: il *Mauberlei* di Pound e *The Waste Land* di Eliot”, in *Modernismo/Modernismi dall’Avanguardia Storica agli Anni Trenta e Oltre*, ed. Giovanni Cianci (Milano: Principato)
- Sampaio**, Maria de Lurdes Morgado (2002) “Ezra Pound e as Artes Plásticas: nos vórtices da modernidade” pp. 125-153, *Cadernos de Literatura Comparada – 5*, org. Isménia de Sousa / Maria de Lurdes Morgado Sampaio)

- Salaris**, Claudia (1996) *Dizionario del Futurismo – Idee procazioni e parole d’ordine di una grande avanguardia* (Roma: Editori Riuniti)
- Schade**, Günter, Hg. (1986) *Expressionisten. Die Avantgarde in Deutschland, 1905-1920*. Staatliche Museen zu Berlin / Stammhaus der Nationalgalerie (Berlin: Henschelverlagkunst u. Gesellschaft)
- Schneidau**, Herbert (1969) *Ezra Pound – The Image and the Real* (Baton Rouge: Louisiana State University Press)
- Scholes**, Robert (2006) *Paradox of Modernism* (New Haven: Yale University Press)
- Schönberg**, Arnold /Kandinsky, W. (1993) *Cartas, Cuadros y Documentos de un Encuentro Extraordinario* (Madrid: Alianza Música) / (1980, *Briefe, Bilder und Dokumente einer aussergewöhnlichen Bewegung*, Salzburg und Wien: Residenz Verlag)
- Schopenhauer**, Arthur (1819) *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1988, 2 Bde., Zürich: Haffmans Verlag)
- Schürer**, Ernst / **Hedgpeth**, Sonja, Hg. (1999) *Else Lasker-Schüler. Ansichten und Perspektiven* (Berman Tübingen: Francke)
- Schwertfeger**, Ruth (1991) *Else Lasker-Schüler: Inside this Deathly Solitude* (Berg Pub Ltd.)
- Scott**, Bonnie Kime, ed. (1990) *The Gender of Modernism – A Critical Anthology* (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press)
- Sherry**, Vincent (1993) *Ezra Pound, Wyndham Lewis, and the Radical Modernism* (New York, Oxford: Oxford University Press)
- Sinclair**, May (1917) *The Tree of Heaven* (2005, Indy Publish)
- Singh**, G. (1994) *Ezra Pound as Critic* (Houndmills, Basingstoke, Hampshire RG21 2XS and London: The Macmillan Press Ltd.)
- Spenlé**, J. E. (1955) *O Pensamento Alemão de Lutero a Nietzsche*, tradução Mário Ramos (1973, Coimbra: Coleção Studium [La Pensée Allemande])
- Spielmann**, H. (2003) *Oskar Kokoschka, Leben und Werk* (Köln: Dumont)
- Sprengler**, Peter (1996) „Else Lasker-Schüler und das Kabarett“ in *Text+ Kritik – Zeitschrift für Literatur*, IV/94, 122 *Else Lasker-Schüler*, Heinz Ludwig Arnold, Hg. (Göttingen: Verlag Edition Text + Kritik GmbH)
- Stark**, Michael (1997) «“Werdet politisch!“ Expressionistische Manifeste und historische Avantgarde“, in *“Die ganze Welt ist eine Manifestation” – Die europäische*

- Avantgarde und ihre Manifeste*, Hg. Wolfgang Asholt & Walter Fähnders
(Darmstadt: wissenschaftliche Buchgesellschaft)
- Stead**, C.K. (1983) *The New Poetics – Yeats to Eliot* (London, Melbourne, Sidney, Auckland, Johannesburg: Hutchinson)
- Stegmuller**, Francis (1963) *Appolinaire: Poet among the Painters* (New York: Strauss & Co.)
- Stifter**, Adalbert (1981) *Bunte Steine*, in *Die großen Klassiker. Literatur der Welt in Bildern, Texten, Daten. Adalbert Stifter. Werke* (Salzburg: A&A)
- Stirner**, Max (1963) *The Ego and His Own. The case of the Individual against Authority [1844, Der Einzige und sein Eigenthum]* (New York: Libertarian Book Club)
- Stocker**, Peter (1998) *Theorie der intertextuellen Lektüre* (Paderborn: Mentis Verlag, Fernand Schöning)
- Strauss**, Monica (1983) „Kandinsky and „Der Sturm“, *Art Journal* 43, S. 31-35
- Sullivan**, J. P. (1964) *Ezra Pound and Sextus Propertius: A Study in Creative Translation* (Austin: University of Texas Press)
- Svarny**, Erik (1989) *The Men of 1914 – T.S. Eliot and Early Modernism* (Philadelphia: Open University Press)
- Thoreau**, Henry David (1854) *Walden* (2000, NY: Beacon Press)
- Tisdall**, Caroline & **Bozzola**, Angelo (1992) *Futurism* (London: Thames & Hudson)
- Tod**, Ruthven (1982) “Wyndham Lewis and Ezra Pound”, *Enemy News – Newsletter of the Wyndham Lewis Society*, no. 16, eds., Paul Edwards & Michael Durman (Summer, Shropshire & Birmingham)
- Tomlin**, Eric Walter F. (1969) *Wyndham Lewis* (London: The British Council and the National Book League, Longmans, Green & Co.)
- Toury**, Gideon (1986) “Translation: A Cultural Semiotic Perspective”, in Thomas Sebeok & Paul Bouissac, eds., *Dictionary of Semiotics* (Berlin / New York / Amsterdam: Mouton de Gruyter)
- Tzara**, Tristan (1924) *Sete manifestos Dada*, tradução José Miranda Justo (1987, Lisboa: Hiena Editora) [*Sept Manifestes Dada*]
- Veloso**, Manuela (1996) *O Vorticismo Literário em Enemy of the Stars de Wyndham Lewis – Ressonâncias do Absurdo* (Dissertação de Mestrado, Braga: Universidade do Minho)
- (2005) “I.S. Witkiewicz: a Firsthand Vista on the World – The Theory of Pure Form and the Mystery of Being as Unity in Plurality”, *Act 11 – Indentidade*

- com/sem limites / Identity with(out) limits*, org. Orlanda Azevedo, Ana Raquel Lourenço Fernandes, Margarida Gil dos Reis (Lisboa: Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Edições Colibri)
- Vecchiotti**, Icilio (1970) *Schopenhauer* (1986, Lisboa: Edições 70) [Introduzione a Schopenhauer (Roma: Gius. Laterza & Figli SPA)]
- Vilas-Boas**, Gonçalo (1998) “A Lírica do Expressionismo”, in Gonçalo Vilas-Boas (coord.) *Literatura Alemã III*, (Lisboa: Universidade Aberta), pp. 13-72.
- (2002) “Utopias, Distopias e Heterotopias na Literatura de Expressão Alemã”, *Utopias - Cadernos de Literatura Comparada 6/7*. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa , Faculdade de Letras da Universidade do Porto / FCT (Porto: Granito Editores e Livreiros).
- Voermanek**, Wilderich (1970) *Untersuchungen zur Kunsttheorie des „Sturm“-Kreises* (Berlin)
- Vogt**, Paul (1977) *Der Blaue Reiter* (Köln: DuMont Kunst-Taschenbücher)
- (1979) *Expressionismus – Deutsche Malerei zwischen 1905-1920* (Köln: DuMont Buchverlag)
- Wagner**, Geoffrey (1971) “Wyndham Lewis“, in *The Politics of the Twentieth-Century Novelists*, George A. Panichas, ed. (New York: Hawthorn Books, Inc.)
- Wagner**, Richard (1849) *A Arte e a Revolução [Die Kunst und die Revolution]*, tradução José M. Justo (1990, Lisboa: Antígona)
- Walden**, Herwarth (1917) *Einblick in der Kunst. Expressionismus – Futurismus – Kubismus* (Berlin: Verlag DER STURM)
- Walden**, Nell & **Schreier**, Lothar, Hg. (1954) *DER STURM. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturmkreis* (Baden-Baden)
- Walter**, Michel (1971) *Wyndham Lewis: Paintings & Drawings* (Berkeley: University of California Press)
- Waugh**, Patricia, ed. (1997) *Revolutions of the Word* (London, New York, Sydney, Auckland: Arnold)
- Wees**, William C. (1972) *Vorticism and the English Avant-Garde* (Toronto: University of Toronto Press)
- (1984) “Wyndham Lewis and Vorticism”, in *Blast 3*, Seamus Cooney, ed. / Bradford Morrow, Bernard Lafourcade, Hugh Kenner, co-eds. (Santa Barbara: Black Sparrow Press)

- Williams**, Louise Blakeney (2002) *Modernism and the Ideology of History – Literature, Politics, and the Past* (Cambridge University Press)
- Williams**, Raymond (1989) *The Politics of Modernism* (London: Verso)
- Wingler**, Hans Maria (1954) *Künstler und Poeten. Zeichnungen von O. Kokoschka, literarische Porträtsskizzen von Herwarth Walden, Else Lasker-Schüler und anderen Schriftstellern aus dem Künstlerkreis „Der Sturm“* (Feldafing)
- Hg. (1955) *Der Sturm. Zeichnungen und Graphiken: Kokoschka, Klee, Chagall, Campendonk, Kandinsky u.a.* (Feldafing)
- Whitford**, Frank (1967) *Kandinsky* (London: Paul Hamlyn)
- Wöbkemeier**, Ruth (2000) “Der Himmel über Berlin – Else Lasker-Schüler und DER STURM“, in *Der Sturm – im Berlin der zehner Jahre* (Delmenhorst: Städtische Galerie Delmenhorst Haus Coburg)
- Worringer**, Wilhelm (1908) *Abstraktion und Einfühlung* / (1963) *Abstraction and Empathy – A Contribution to the Psychology of Style*, translation Michael Bullock (New York: International Universities Press, Inc.)
- Wragg**, David (1993) “Wyndham Lewis’s Vorticism and the Aesthetics of Closure”, in *Theorizing Modernism*, Stem Giles, ed. (London: Routledge)
- (1998) “Aggression, Aesthetics, Modernity – Wyndham Lewis and the Fate of Art”, in *Wyndham Lewis – The Art of Modern War*, David Peters Corbett, ed. (Cambridge & New York: Cambridge University Press)
- Wollen**, Peter (1982) *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies* (London: Verso & NLB)
- Yip**, Wai-lim (1969) *Ezra Pound’s Cathay* (Princeton: Princeton University Press)
- Zelinsky**, Bodo (2001) “Text und Bild, Bild und Text in der russischen Avantgarde”, in *Literarische Avantgarde*, org. Horst-Jürgen Gerigk (2001, Heidelberg: Mattes Verlag GmbH)
- Zinnes**, H., ed. (1980) *Ezra Pound and the Visual Arts* (New York: New Directions)
- Zweite**, Armin, Hg. (1991) *Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München* (München: Prestel)

Periódicos:

- Der Sturm*, Herwarth Walden, Hg. (Berlin Sturm: Verlag) (desde Março de 1910 até Dezembro de 1917).
- Der Blaue Reiter* (1912) Wassily Kandinsky u. Franz Marc, Hg. (JubiläumsEdition, Mai, München: Piper Verlag GmbH)
- Else Lasker-Schüler Almanach* (1995-), Wuppertal: Peter Hammer Verlag
- Blast 1*, Wyndham Lewis, Ed. (1914), (1989, Santa Rosa: Black Sparrow Press)
- Blast 2*, Wyndham Lewis, Ed. (1915) (1981, Santa Barbara: Black Sparrow Press)
- New Age, X* (7 Dec. 1911)
- English Review* (1911-1915) Ford Madox Hueffer, Ed. (17-21, Tavistock Street, Convent Garden, London) (Senate House Library: Periodicals, University of London)
- The Little Review – Literature, Drama, Music, Art* (March 1914 – April 1916) ed. Margaret C. Anderson (Chicago: Fine Arts Building / London: Senate House, Special Collection & Micro Film)
- The Egoist – An Individual Review. Formerly The New Free Woman* (1914-1919) Dora Marsden, B.A, Ed. (London Stack Service PR Z Vol. 6, 1914-1919) Senate House Library, University of London)
- The Enemy – A Review of Art and Literature* (January 1927 to First Quarter 1929) Wyndham Lewis, Ed. (67 Great Russel Street, London WC1: Frank Cass and Company) (Senate House Library: Periodicals, University of London)
- Enemy News* (1980-) – *Newsletter of the Wyndham Lewis Society*, Paul Edwards, Michael Durman, eds. / *Journal of the Wyndham Lewis Society*, Paul O’Keeffe, ed. *Wyndham Lewis Society Journal*, Alan Munton, ed.

Catálogos:

- *Europäische Moderne. Buch und Graphik aus Berliner Kunstverlagen 1890-1933* (Kunstabibliothek Berlin)
- *Berlin 1900 – 1933. Übereinstimmungen und Gegensätze Frankreich – Deutschland, Kunst Architektur Graphik, Literatur, Industriedesign, Film Theater Musik* (Paris: Centre Georges Pompidou) (1979, München)
- *Der Blaue Reiter*. Katalog zur Ausstellung in der Kunsthalle Bremen vom 24. März bis 12. Juni 2000. Erstmalige Rekonstruktion der berühmten Ausstellungstournee von 1912. (Dumont Literatur U. Kunst Buchzustand)
- *Vassily Kandinsky, 1866-1944. A Retrospective Exhibition* (New York: Guggenheim Museum)
- *Der Blaue Reiter und sein Kreis*. Ausstellungskatalog Österreichische Galerie Wien. (Neue Galerie der Stadt Linz, 1961)
- *The Blue Rider Group*. Ausstellungskatalog, The Edinburgh Festival Society (The Tate Gallery, London, 1960)
- *Kandinsky in München – 1896-1914*. Ausstellungskatalog. (New York, 1982)
- *Furor Dada*. Catálogo com a coleção Ernst Shwitters exibida em: Sprengel Museum Hannover (1998), Arken Museum for Moderne Kunst (1998), Centro galego de Arte Contemporânea (1999), Museu do Chiado (1999), Fundación Juan March (1999).
- *!Avant! Garden in mittel-europa 1910-1930*, Timothy O. . Benson / Monika Król, Hg. (Ausstellung in Los Angeles: County Museum of Art / in München: Haus der Kunst / in Berlin: Martin-Gropius-Bau, 2002-2003)
- *Arte em Berlim no século XX*. Coleção da Berlinische Galerie. (Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 12 de Maio a 9 de Julho de 2000)
- *Else Lasker-Schüler, Schrift-Bild-Schrift*. Bearb. Von Ricarda Dick (Bonn, 2000)
- *Wyndham Lewis – The Twenties*. 12 September to 12 October 1984 (Anthony d'Offay Gallerie, 23 Dering Street New Bond Street, London W 1)
- *Wyndham Lewis: Art and War*. Paul Edwards, ed. (1992) (London: The Wyndham Lewis Memorial Trust & Humphries)
- *'The bone beneath the pulp': Drawings by Wyndham Lewis*, Catalogue: Lucy Askew and Jacky Klein. Exhibition: 14 October 2004 – 13 February 2005, Courtland Institute of Art Gallery, London

Audio:

- Lewis**, Wyndham (1933) “End of the Enemy Interlude”, in *Futurism & Dada Reviewed*, produzido por James Neiss, ed. Sub Rosa, Maio de 1988.
- Lasker-Schüler**, Else (2005) *Ich bin in Theben geboren*, gelesen von Kathrin Angerer, C. Bernd Sucher, Andreas Thiele (Berlin: Argon Verlag GmbH)

Sites:

- *Color Theory According to Wassily Kandinsky*. Website. Arnold Schönberg Center. http://www.schoenberg.at/4exhibits/asc/kandinsky/Farbe_e.htm (12-09-2006)
- Else Lasker-Schüler Gesellschaft
<http://www.els.gesellschaft.wtal.de>
- Arquivo “Else Lasker-Schüler” em Marbach, Wuppertal
Stadtbibliothek.archive@stadt.wuppertal.de
- Else Lasker-Schüler nas Revistas
Beiträge Else Lasker-Schülers Zeitschriften und Zeitungen, Karl Jürgen Skrodzki (hg.)
<http://www.Kj-skrodzki.de> (24.05.2006)
- Poemas de Else Lasker-Schüler e respectivas traduções para português por João Barrento e para inglês por Janine Canan
<http://www.arlindo-correia.com>
- *Mein Herz*, Tradução em inglês
www.bu.edu/english/levine/meinherz.htm
- *Der Sturm – Katalog*.
antiquariat.weinek@utanet.at (10.07.2006)
- pdf “Small Magazines”, Ezra Pound, *The English Journal*, Vol. XIX, November 1930, No. 9
<http://www.greatdreams.com/osiris.htm> (29.07-2004)
- <http://www.newvortex.de/vortex3.html> (17. 06. 2004)
- *Project Muse* (Electronic Project for Little Magazines)

<http://www.brown.edu/Departments/MCM/people/scholes/default.html>

<http://www.modjournal.org> (07.07.2006)

- Wyndham Lewis Society

www.wyndhamlewis.com

