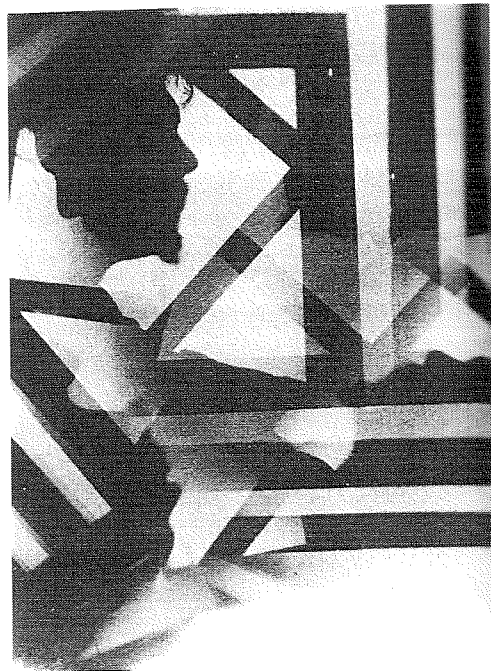


Polissema 2011

A TEORIA DOS DETALHES LUMINOSOS DE EZRA POUND E A TEORIA DAS CORES E DA VIBRAÇÃO DE WASSILY KANDINSKY: NOVAS POSSIBILIDADES EXEGÉTICAS E TRADUTIVAS

Manuela Veloso
Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto
mveloso@iscap.ipp.pt



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

Resumo

O objectivo deste artigo é aplicar aos Estudos de Tradução Literária o binómio literatura-imagem com origem no Expressionismo alemão e no Vorticismo inglês, optando por um suporte teórico tão seminal quanto a ficcionalidade a que se destinava a expectativa programática dessas vanguardas, nas décadas dez e vinte do passado século. Da poética visual de Wassily Kandinsky, formulada em *Über das Geistige in der Kunst - insbesondere in der Malerei* [*Do Espiritual na Arte*] (Kandinsky, 1912/1952), falarei

da noção de Vibração. Da poética textual de Ezra Pound, exposta em “I Gather the Limbs of Osiris” (1911/12), remeterei para a Teoria dos Detalhes Luminosos.

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. Ambas suspendem a procura convencional de um sentido na arte e na literatura, reunindo novas possibilidades exegeticas e, por conseguinte, tradutivas: 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, muito especialmente no que diz respeito à Tradução Artística, seja literária ou intersemiótica.

Abstract

The purpose of this article is to articulate Translation Studies with 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. Such a study will bring into focus, namely, the concept of Vibration in Kandinsky’s visual poetics – presented in *Über das Geistige in der Kunst - insbesondere in der Malerei* [*Concerning the Spiritual in Art*] (Kandinsky, 1912/1952) –, as well as the Theory of Luminous Details presented by Ezra Pound’s textual poetics during his Vorticist phase, displayed in “I Gather the Limbs of Osiris” (1911/12).

Departing from two different means of expression – image and word, these two poetics consistently reveal points of contact, concerning a production and reception approach of the work of art. Both suspend the conventional search for meaning in art and literature, thus gathering new exegesis and translation possibilities: the articulation between poetic word and image, with a wide range of prophetic paths of perceptual structure, particularly in what concerns both Literary and Intersemiotic, i.e. Artistic Translation.

Palavras-chave: Tradução Literária, Produção, Recepção, Percepção, Detalhes Luminosos, Primeira e Segunda Vibração, Contacto Eficaz.

Keywords: Literary Translation, Production, Reception, Perception, Luminous Details, First and Second Vibration, Efficient Contact.

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, como um indivíduo deve viver a sua vida e interagir com os outros, formas de governo e sociedade, 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 pioneiro de Pound, sobre os Detalhes Luminosos na literatura, “I Gather the Limbs of Osiris” sugere-me, justamente, a intenção de refazer toda uma perspectiva metaliterária a partir de uma incisão exegética que re-energize o texto tanto na Língua de Partida como na Língua de Chegada. Uma tal operação é viabilizada pelo acto de recepção entendido enquanto composto perceptual, logo intermedial.

Interessará, por conseguinte, fazer uma breve incursão ao ambiente metafísico e geomental desse início de século, que serviu de tela de projecção para as explosões estéticas das duas vanguardas em que me foquei neste estudo – o Expressionismo alemão e o Vorticismo inglês. De realçar é o facto de os suportes teóricos que informavam estes movimentos serem tão seminais quanto a ficcionalidade a que se destinavam, contracenando nas pequenas revistas literário-artísticas das primeiras décadas do século XX.

Tanto nas artes plásticas como na literatura, verifica-se que o distanciamento contemplativo comum ao Vorticismo e ao Expressionismo transfigura a circunstância de latência da Primeira Grande Guerra, deslocando o sujeito numa direcção artística que distorce ou desmantela a identidade consolidada pelo poder matricial e prescreve uma instabilização recriadora de modos de olhar.

O tratado *Abstraktion und Einfühlung* [*Abstracção e Empatia*] (1908) de Wilhelm Worringer obteve um incontornável impacto nas vanguardas artísticas europeias. 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 retirar do mundo exterior e da sua arbitrariedade, através da aproximação às formas abstractas. Tendo a “empatia” com o mundo exterior diminuído, é tanto menor a

necessidade de projecção do indivíduo na realidade aparente, quanto maior a sua necessidade de abstracção:

Der Urkünsttrieb hat mit der Wiedergabe der Natur nichts zu tun. Er sucht nach reiner Abstraktion als der einzigen Ausruh-Möglichkeit innerhalb der Verworrenheit und Unklarheit des Weltbildes und schafft mit instinktiver Notwendigkeit aus sich heraus die geometrische Abstraktion. Sie ist der vollendete und dem Menschen einzig denkbare Ausdruck der Emanzipation von aller Zufälligkeit und Zeitlichkeit des Weltbildes. Dann aber drängt es ihn, (...) das sein Interesse in (...) der Außenwelt (...) zu nähern (...). (Worringer, 1908)

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. Subsiste, contudo, a inevitabilidade (...) de captar interesse no mundo exterior (...)¹.

A partir da adopção efectiva deste pressuposto, tornar-se-ia possível compatibilizar o “impulso artístico primordial” com “a necessidade de captar interesse no mundo exterior” (cf. Worringer, 1908) e a dimensão pública e civilizacional da arte ganharia exequibilidade. Paralelamente, o ideal vorticista é que o 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).

Em Setembro de 1914, no seu artigo “Vorticism”, Pound é bastante directo, quanto à sua identificação com a obra teórica de Kandinsky:

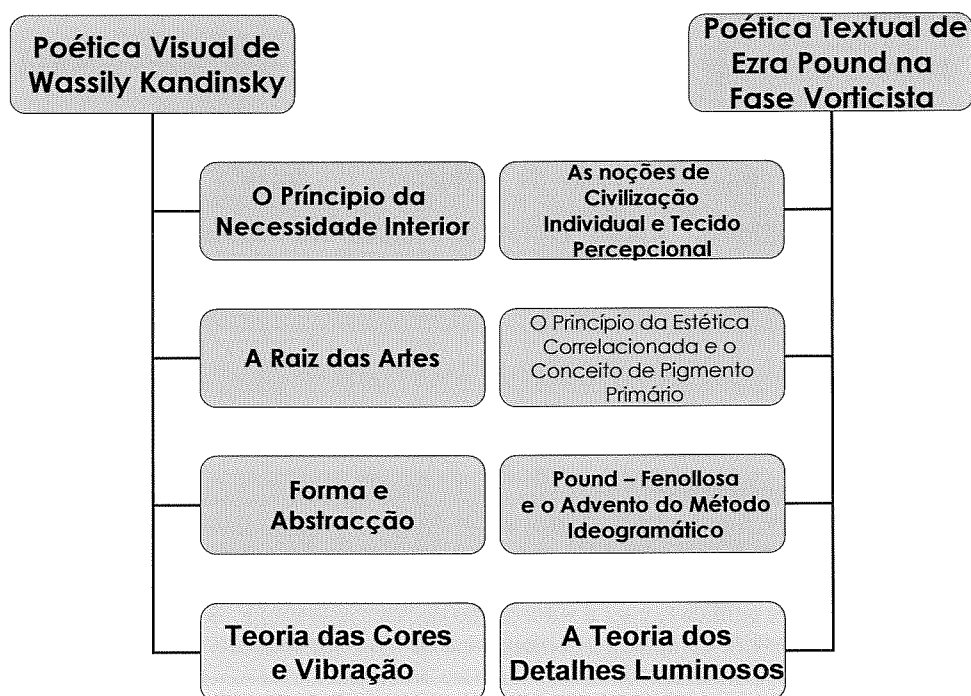
The image is the poet’s pigment; with that in mind you can go ahead and apply Kandinsky, you can transpose his chapter on the language of form and colour and apply it to the writing of verse. As I cannot

¹ Tradução minha.

*rely on your having read Kandinsky's Über das Geistige in der Kunst,
I must go on with my autobiography.* (Pound, 1970: 86)

A metafísica do Vorticismo, segundo a qual a partir do ponto central e quieto do vórtice se pode agir conseqüentemente – bem como a metafísica do Expressionismo na sua fase utópica, em que se visava perspectivizar o exterior a partir do interior individual serviram-me de base para uma reflexão sobre uma perceptualidade outra que é possível encontrar na estruturação das poéticas de Wassily Kandinsky e de Ezra Pound, formuladas a partir das suas próprias migrações interiores e criativas.

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 - insbesondere in der Malerei / Do Espiritual na Arte (Kandinsky, 1912/1952)² – derivando para as questões da “Raiz das Artes”, da “Forma/Abstracção” e confluindo na “Teoria das Cores” e na 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”³ e da teoria dos “Detalhes Luminosos” – exposta em “I Gather the Limbs of Osiris” (1911/12)⁴, ambos imbuídos das noções poundeanas de “Civilização Individual” e de “Tecido Perceptual”.

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. Ambas 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, como se verifica hoje, na era da Intermedialidade, da Ritmologia, só para mencionar algumas das novas abordagens cada vez mais aplicadas à tradução literária, bem como à tradução intersemiótica.

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 Goethe⁵ na prosa doutrinária de Kandinsky, assim como do legado de Ernest Fenollosa na prosa doutrinária de Ezra Pound.

² *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 usarei aqui é de 2004, que pelo facto de existir comprova a permanência do interesse desta obra.

³ Esta abordagem do texto apela à noção de “Pigmento Primário” – noção central no Vorticism, segundo a qual ninguém deve fazer na sua própria forma de expressão artística aquilo que outra forma de expressão artística ou outro artista fazem melhor. A propósito de a raiz das artes, Kandinsky diz: “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. (...) As leis enigmáticas, mas precisas da composição destroem as diferenças, uma vez que elas são as mesmas em todas as artes” (Kandinsky, 1970: 71).

⁴ Este ensaio é publicado em doze números de *The New Age* (7 de Dezembro de 1911 a 15 de Fevereiro de 1912).

⁵ Goethe, *Materielen zur Geschichte der Farbenlehre*.

O ensaio seminal de Fenollosa, *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, leva Pound a descobrir, por acaso, no dicionário de chinês-francês de Morrison, o carácter que viria a ser emblemático do seu carácter na poética MAKE IT NEW:



6

Representando imagens de algo elementar, os ideogramas operam no leitor/observador uma reverberação que ele identifica, uma vez que está perante uma matriz energética natural⁷. 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 e, na verdade, foi no Vorticismo⁸, em 1914-15, que Pound melhor pode expressar a sua teoria.

⁶ 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.

⁷ 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.

⁸ Se na sua fase imagista Ezra Pound se debruçava já sobre impressões e conceitos abstractos, ainda que partindo de formas tradicionais de lógica, é já no momento em que se assume como um vorticista que a sua teoria dos Detalhes Luminosos se consuma. Tal ocorrência rectifica o meu 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.

De salientar é o facto de ter sido o processo de reflexão que Pound fez sobre a Tradução – “A New Method in Scholarship” – que esteve na origem da Teoria dos Detalhes Luminosos. 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.

Passo agora a explicitar em que consiste o Método do Detalhe Luminoso. Trata-se de 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. Este método pretende, em última instância, verificar o que faz de uma obra de arte inequivocamente uma obra de arte. Quando aplicado à Tradução, obviamente que pretende exactamente o mesmo, ou seja, obter um Texto de Chegada que seja também ele indubitavelmente uma obra de arte.

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 e, por conseguinte, também o tradutor.

Segundo Kandinsky, a Primeira Vibração que impeliu o autor a produzir uma dada obra de arte só muito raramente é concomitante com a Segunda Vibração do receptor dessa mesma obra, já que esta última é muito difícil de encontrar. É o mesmo que dizer que o impulso cinestésico subjacente à produção tem uma ínfima possibilidade de coincidir com o da recepção, no sentido perceptual do termo. Se pensarmos no caso da auto-tradução, entendemos mais facilmente o que leva um autor a eger uma língua literária que não é a sua língua mãe, tendo por objectivo produzir textos gémeos.

A forma como Ezra Pound aborda a relação arte/vida na fase vorticista – bem como as variáveis segundo as quais essa relação se pode equacionar – encontra paralelo na sua poética, que sugere que o livre arbítrio da palavra, bem assim 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.

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” (Pound, 1973: 22). Detalhes Luminosos são “patterned energies charged with

meaning” que, retiradas do seu contexto de origem continuam a manter o seu poder de “ilustrar”. Concomitantemente, ao falar das vibrações da cor e da luz, Kandinsky evidencia pontos de contacto entre as formas naturais e as formas artísticas, ou seja, entre arquétipos perceptivos e arquétipos discursivos. Em “How to Read”⁹, 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). É, por assim dizer, aquilo a que hoje classificamos como propriedade performativa.

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”¹⁰, 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*:

⁹ Artigo publicado em 1929 no *New York Herald Tribune*.

¹⁰ Inicialmente publicado na *Poetry*, em 1913.

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 representação. No seu artigo *Vorticism*, Pound refere-se às diferentes atmosferas da poesia e a respectiva conexão desta com a pintura e a escultura:

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)

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 chamei performativa, a *logopoeia*, já que requer que as palavras contracenem umas com as outras até se impregnarem de sentido.

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)

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, bem como o tradutor, são encarados como catalizadores que trabalham com palavras específicas: as 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.

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

- 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)

1. *Cada artista, enquanto ser criador, deve exprimir o que lhe é próprio (Elemento da personalidade).*
2. *Cada artista, como filho da sua 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)."*
(Trad. M^a Helena de Freitas, 1954: 73)¹¹

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”¹², o que nos ajuda a entender a sua perspectiva de que a Criação deve preceder a Teoria da Arte. Normalmente os artistas partem da teoria para a criação. Para Kandinsky a 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

¹¹ Daqui em diante, constarão, 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*:

¹² Vd “Tela Vazia”, publicado no n^o 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 título original em Francês – *L’Avenir de la Peinture*. Trabalharei aqui com a sua versão portuguesa, *O Futuro da Pintura*, que incluo em bibliografia.

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.), 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)

[...] 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.

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 e, conseqüentemente a tradução artística, seja ela literária ou intermedial.

À semelhança do que consideram Ezra Pound e Wyndham Lewis na revista *Blast* – o órgão veiculador do movimento vorticista – quando se detêm na questão do Pigmento Primário de cada arte, Kandinsky explica que é justamente no facto de não se poder substituir a essência da cor 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” [“Da Composição para palcos] (Kandinsky/Marc, 1912: 103-113), o ensaio que Kandinsky escreve no almanaque *Der Blaue Reiter* [*O Cavaleiro Azul*] – órgão veiculador do movimento expressionista de Munique –, imediatamente antes da sua peça *Der Gelbe Klang* [*O Som Amarelo*], 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, dado terem 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)*

*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*¹³.

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).

De igual forma, a alternância de língua na tradução literária deve manter as analogias visuais que possam governar a escrita promovendo 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, da mesma forma que um texto originariamente escrito numa dada língua perderia a sua essência se sofresse justaposições invasivas de outras línguas.

No “VORTEX. Pound”, 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 permanência¹⁴:

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

¹³ Tradução minha.

¹⁴ 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”].

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 (pintor e escritor), um de Pound (escritor) e outro Henri Gaudier-Brzeska (escultor). O conceito de Pigmento Primário aventado pelo movimento da vanguarda inglesa a que aqui me refiro é da maior importância para os Estudos Inter-Artes contemporâneos.

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”¹⁵, sendo certo que a força que motiva a criação artística permanece inalterada (Kandinsky, 1981: 1). Mais uma vez, se pode aqui estabelecer um paralelo com a questão da escolha de uma língua literária por parte de autores como Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Franz Kafka, Paul Celan e tantos outros, ainda que a essa escolha possam subjazer razões de diversa índole. Em todo o caso, a “mudança de instrumento” na forma de expressão ocorre.

O sentido fundamental de *Über das Geistige in der Kunst* é bem coincidente com o do movimento co-fundado por Kandinsky, juntamente com Franz Marc, *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

¹⁵ Em epígrafe à Introdução à versão bilingue Alemão/Inglês de *Klänge* [Sons], a tradutora, Elizabeth R. Napier, cita o autor em Inglês a este propósito da mudança de meio:

“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).

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, há quase um século, como disse Wyndham Lewis pretendia dotar as pessoas de um novo olhar, um olhar coado pela focagem, já que “we are given by the eye too much” (Lewis, 1934: 214).

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, logo de tradução.

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 Baßtasten 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)*

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.

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«. (Kandinsky, 1911: 192)*

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.*

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. Considero que se deverá ter o mesmo tipo de preocupação no que concerne à separação do texto original do texto traduzido, o que, aliás tem vindo a ser evidenciado pelas mais recentes Poéticas da Tradução.

Ao falar das vibrações da cor e da luz, na linha das formulações que Goethe já havia feito,¹⁶ Kandinsky evidencia pontos de contacto entre as formas naturais (ou perceptivas) e as formas artísticas (discursivas). Kandinsky acrescenta ainda a este pequeno texto, que “este-não-dizer-até-ao-final” foi, por exemplo, apanágio de Lessing e de Delacroix.¹⁷ E é justamente esta suspensão comunicativa que permite a expansão do pensamento simbólico.

Em *ABC of Reading*, na secção “Perception”, E. Pound afirma: “Artists are the antennae of the race” (Pound, 1951: 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

¹⁶ 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.

¹⁷ „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).

determinada não tanto em termos de informação, factos ou acontecimentos, mas sim em função de um tecido perceptual, 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 address (in time) until he knows where his time and milieu in relation to other times and conditions” (Pound, 1938: 83), o que nos remete de imediato para Dialogismo bakhtineano, agregador de tantas perspectivas em torno dos Estudos de Tradução mais focados na questão do “contacto eficaz” de que, como vimos Kandinsky falou e que agora estamos em condições de convocar para a arena da reflexão sobre as novas possibilidades exegéticas e tradutivas.

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.

A teoria de Pound releva a vigor 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 dessas palavras.

Tanto a noção de Vibração de Kandinsky, como a Teoria dos Detalhes Luminosos de Pound, na linha da ideologia vorticista sobre a abstracção ao serviço da representação – segundo a qual as matrizes de energia, uma vez captadas, podem ser vertidas para a recepção e, quando percebidas, devolvidas ao original, re-energizando-o. Assim se viabiliza o *contacto eficaz* – de que fala Kandinsky – entre a produção e a recepção de um texto literário. Se tal acontecer, a sua tradução espelhá-lo-á, fazendo juz ao *pigmento primário* da aura do original.

BIBLIOGRAFIA:

- KANDINSKY**, Wassily (1911/1952) *Über das Geistige in der Kunst – insbesondere in der Malerei*, Bern: Benteil Verlags AG, 2004.
- ____ (1914) *Concerning the Spiritual in Art*, translation / introduction M.T.H. Sadler I, Toronto/ New York: Dover Publications, 1977.
- ____ (1954) *Do Espiritual na Arte*, tradução Maria Helena de Freitas / prefácio António Rodrigues, Lisboa: Dom Quixote, 2003.
- ____ *Essays über Kunst und Künstler*, Bern: Benteli-Verlag, 1963
- ____ / **MARC**, Franz, Hg. (1965) *Der Blaue Reiter*, Jubiläums Edition, München, Zürich: Piper Verlag, 2004.
- ____ *Ponto, Linha Plano* (1923/26/28, *Punkt und Linie zu Fläche*, tradução José Eduardo Rodil, Lisboa: Edições 70, 1970.
- ____ *Sounds (Klänge)*, 1912, München: Piper Verlag) translation / introduction Elizabeth R. Napier, New Haven and London: Yale University Press, 1981.
- LEWIS**, Wyndham, Ed., *Blast 1*, (1914), Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1989.
- ____ *Blast 2*, (1915), Santa Barbara: Black Sparrow Press, 1981.
- MOLDER**, Maria Filomena, *O Pensamento Morfológico de Goethe*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda / Estudos Gerais – Série Universitária, 1995.
- PFANNKUCHEN**, Antje, “Pounds wissenschaftlicher Vortizismus – Pounds frühere Rezeption der Naturwissenschaften, *Vom Vortex zum Vortizismus – Teil 3*, Dez. 1999.
(<http://www.newvortex.de/vortex3.html> - 17-06-2004)
- POUND**, Ezra (1912) *I Gather the Limbs of Osiris*, in *Selected Prose, 1909-1965*, London: Faber & Faber, 1973.
- ____ 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*, New York: Boni & Liveright, 1920.
- ____ (1931) *How to Read*, London: Desmond Harmsworth (1937, in *Polite Essays* /1954, in *Literary Essays*).
- ____ *Make It New*, London: Faber & Faber, 1934.
- ____ (1938) *A Guide to Kulchur*, London: Faber & Faber, 1966.
- ____ *Literary Essays*, Int. T.S.Eliot, New York: New Directions, 1954.
- ____ “Meaning and Translation”, ed. Reuben A. Brower, *On Translation*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1959.
- ____ *Translations*, New York: New Directions, 1963.
- ____ *Gaudier-Brzeska, a Memoir*, New York: New Directions, 1970.
- ____ *Selected Prose 1909-1965*, ed. / introduction W. Cookson (New York: New Directions, 1973.
- ____ *Ezra Pound and Music: The Complete Criticism*, ed. R. Murray Schafer, New York: New Directions, 1978.
- WORRINGER**, Wilhelm (1908) *Abstraktion und Einfühlung – Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Amsterdam: Verlag der Kunst, 1996.