

Novos Egos: O Vortex como Coletividade Mediada¹

Caleb Smith

Em “Os Novos Egos”, um manifesto para o primeiro número da *Blast* (1914), a coletividade de artistas e escritores que se autodenominava o “Grande Vórtex Britânico” descreve uma paisagem social transformada pelas forças da modernidade. A cidade, o centro da vida moderna, tornou-se um espaço de contato radical, de mídias e máquinas, e a vida humana agora se movimenta por ela em circuitos, fusões e fluxos. A criatura estimulada e desestabilizada desse mundo alterado, o “residente da cidade moderna”, está começando a perder seu sentido de si mesmo como ego fixo e solitário. Circulando por uma paisagem urbana transformada, ele é retirado de si mesmo – ele “vê em todo lugar moldes fraternais para seu espírito, e interstícios de um mundo humano.” Em uma linguagem que mistura biologia e tecnologia, imperialismo e guerra, os Vorticistas concebem “novos egos” sem fronteiras: “As fronteiras se interpenetram, as demarcações individuais se confundem [...]. Nós todos hoje [...] estamos nos órgãos vitais de cada um – nos sobrepomos, nos entrecruzamos, e somos siameses em qualquer nível.” O “Nós” do vórtex é uma “multidão” interconectada e convergente (*Blast I*, 1997, p.141).

Tais novos modos de consciência e vida social impunham novos desafios e novas promessas para as artes verbais e visuais. As cidades estavam mudando, redefinindo a consciência e o contato social, e as mudanças na estrutura da civilização exigiriam novas formas estéticas, novas imagens e modos de expressão para os assuntos de um mundo novo. Tomo estas linhas como a declaração crucial da maneira pela qual os Vorticistas viam a matriz da história, a subjetividade e as artes na era moderna:

A forma humana ainda corre, como uma onda, pela textura ou corpo da existência, e portanto da arte.

Mas assim como a velha forma de egotismo não é mais adequada para as condições que agora prevalecem, a figura humana isolada da Arte mais antiga é um anacronismo.

A arte vorticista não recorreria em anacronismo; ela contaria com “as condições que agora prevalecem,” traçando uma mudança das “estruturas celulares estáticas” dos tempos passados para a pressa e o fluxo da modernidade; dos eus limitados e com fronteiras para o contato eletrificado; da “velha forma de egotismo” para algo mais ativo, mas dinâmico, mais coletivo. A “figura humana isolada” daria lugar ao vórtex e seus “novos egos” (*Blast I*, 1997, p.141).

Com sua linguagem de ruptura agressiva, por vezes ofensiva, sua autopromoção exibicionista, suas invocações de política e tecnologia, e sua visão de subjetividades sobrepostas e entrecruzadas, o Vorticism oferece um bom estudo de caso do que era tão estimulante, e tão ameaçador, sobre a dinâmica de grupos modernistas. Não obstante o envolvimento de figuras tão conhecidas como Ezra Pound, H. D., Wyndham Lewis,

Jacob Epstein, e Ford Madox Ford, o movimento foi negligenciado por várias décadas por eruditos que preferiram enfatizar as monumentais criações de solitários heróis-artistas (Joyce no exílio; Proust em seu aposento forrado de cortiça). Mesmo as contribuições de Pound para o vórtex eram menosprezadas por críticas de Richard Aldington, em sua própria geração, Hugh Kenner, na próxima – “as polêmicas para a *Blast*” de Pound, na avaliação de Kenner, “são quase completamente infelizes” (KENNER, 1971, p.243). Hoje em dia, contudo, o interesse no Vorticismo está se reavivando, em parte porque o movimento oferece muito para as abordagens interdisciplinares favorecidas nos estudos modernistas contemporâneos. O Vorticismo está se tornando reconhecido como uma colaboração inovadora e influente que desenvolveu um conjunto complexo de conceitos, inovações estéticas e estratégias práticas para publicação e circulação em um período de mudança social radical. Sua busca por “novos egos” respondia, em parte, à “crise” política do sujeito liberal. Seu programa estético estava em contato e conflito com aqueles de outros grandes movimentos – Imagismo, Pós-Impressionismo, Futurismo e outros. Seu sentido do hibridismo homem-máquina antecipou, e talvez diretamente informou, as teorias da mídia do fim do século vinte e a tecnofilia “pós-humanista”.

A redescoberta do Vorticismo proporciona uma ocasião para reconsiderar alguns antigos pressupostos sobre esse explosivo grupo modernista. Este artigo tem o objetivo de iluminar certos aspectos subliminares do movimento, colocando-o em um contexto não habitual. Na crítica predominante, a história do Vorticismo tem sido tradicionalmente a história das carreiras de seus maiores artistas, ou de uma vanguarda modernista entre outras, ou mais – na qual uma história mais ampla é invocada – de um “protofascismo” estético nascente que se desdobraria nos ódios monstruosos e fanáticos dos anos 1930.² Eu não contestaria tais visões, e certamente não tentaria expiar a política de Lewis ou Pound. Irei sugerir, contudo, que outra história pode ser contada: o Vorticismo pode ser visto como um movimento transformador na história mais longa e ampla de engajamentos estéticos com tecnologias modernas. Estudos do Vorticismo têm levado a sério os clamores dos Vorticistas por uma radical saída do passado, mas sob a linguagem de ruptura estão certas continuidades profundas com movimentos anteriores, especialmente com o Romantismo transatlântico. Em particular, os Vorticistas continuam a desenvolver o que Paul Gilmore chama de “Eletricidade Romântica”, uma tradição poética que vê nas tecnologias elétricas o poder de transformar a subjetividade e a vida social.

Ver a “Eletricidade Romântica” em ação no Vorticismo, irei propor, permite-nos compreender como o movimento imaginava sua própria dinâmica de grupo: como uma subjetividade coletiva mediada por máquinas de arte. Novamente, essa é uma visão não convencional dos Vorticistas. Richard Cork, o autor do estudo definitivo do movimento em dois volumes, enfatiza a “desconfiança sobre todo o conceito de um empreendimento em grupo” (“Introdução”). Charles Altieri interpretou o Vorticismo de Pound como um esforço para desenvolver uma “forma anticategórica e individualista de um humanismo estético” para a era moderna (ALTIERI, 1984, p.440). E Hal Foster escreve sobre os esforços de Wyndham Lewis para gerar um “escudo fálico” para isolar e proteger um “ego em armadura” (FOSTER, 2004, p.134). Meu argumento é que o Vorticismo, no seu esforço em criar formas e práticas estéticas próprias da era da máquina, elaborou uma tendência Romântica de imaginar as tecnologias modernas como implementos de uma

intimidade radical e libertadora. O empreendimento, atualizado para os tempos do rádio e do cinema, levou-os a uma visão da arte como *mídia*, não um modo de auto-expressão mas uma tecnologia para organizar os contatos sociais e energias coletivas. O Vorticism, então, não foi meramente mais um grupo modernista: também foi uma teoria de trabalho de subjetividades e práticas coletivas, e de como tais dinâmicas de grupo são mediadas.

1. AS CORRENTES ROMÂNTICAS

Os Vorticistas estavam apaixonados pela promessa do novo. Por diversas vezes, suas memórias e manifestos proclamavam sua rejeição a tudo o que havia antes. “Vida longa ao grande vórtex da arte brotado no centro desta cidade!”, escreveram na *Blast I*. “Defendemos a Realidade do Presente – não o futuro sentimental [o Futurismo de Marinetti] nem o passado sacripanta” (*Blast I*, 1997, p.7). Os Vorticistas ridicularizavam a vida racionalizada e burocrática do século dezenove. Declaravam o fim da “Era Cristã”. Desprezavam o Iluminismo e sua versão do individual – um humanismo desencantado. A chamada vorticista para apressar o advento de uma “nova era” era repetida sem descanso. No entanto, parte da linguagem e imagética-chave que apareciam na arte vorticista, mesmo a linguagem e imagética das tecnologias modernas, não era nova. Desde o início do século dezenove, os poetas e outros estavam explorando o contato humano com uma tecnosfera urbana e as consequências desse contato na psique, vislumbrando o “residente da cidade moderna” entre as máquinas como um novo tipo de ego.

Em um famoso trecho do *Prelúdio* de Wordsworth, o poeta muda-se das paisagens pastoris para as ruas lotadas de Londres. Acostumado com os ritmos estáveis da vida natural e com a solidão meditativa, ele se choca e se perturba com o espaço urbano em industrialização e sua concentração de vidas humanas – acomodando-se e acotovelando-se, viajando pelas avenidas e vias públicas, as pessoas perdem seus contornos individualizadores; tornam-se, na expressão de Wordsworth, um “desfile em movimento”. Como o narrador do “Homem da Multidão” de Poe e o enunciador dos poemas em prosa de Baudelaire, o poeta é ao mesmo tempo atraído e rejeitado por um padrão social inapreensível em quaisquer termos convencionais. Ele vivencia um tremor em sua própria dissolução: “Minha mente revirava-se nesse espetáculo”, escreve Wordsworth, “como se com o poder das águas”. Atraído para o padrão social da cidade em industrialização, a subjetividade perde sua forma autocontrolada e reflexiva. Ela gira e corre como um fluido, como uma corrente. A mente se torna um vórtex.

A metáfora de Wordsworth é hidráulica, mas em meados do século dezenove outro tropo estava entrando em circulação. Os experimentos de Davy e Faraday, Volta e outros haviam introduzido a ideia vigorosa de eletricidade na cultura. Os usos médicos, industriais e comerciais da força misteriosa estavam em alta. Utilizando tais tecnologias, explorando suas implicações para a consciência, a alma e a vida social, os escritores imaginavam a eletricidade “como um fluido se movendo através do corpo material, influenciando e alterando-o e, por sua vez, potencialmente alterando [...] as estruturas sociais” (p.476). Eles eram movidos pela ideia de uma força invisível infundindo e

unificando as formas aparentemente desconexas do mundo natural – e esperavam que tal força pudesse ser o meio de uma intimidade carregada, mesmo de liberação. “Liberdade!”, como Harriet Beecher Stowe escreveu em *A Cabana do Pai Tomás*, “— palavra elétrica!” (STOWE, 1994, p.382).

A noção de uma força fluindo através do mundo, de uma unidade secreta e dinâmica, inspirou os Românticos a reimaginar não só a natureza, mas também a consciência. Como descrever o sujeito de um mundo elétrico? Não poderia ser nenhuma estrutura fixa ou isolada; deveria ser ativo e móvel, e aberto a correntes e contato. Baudelaire, na visão bem conhecida de Walter Benjamin, “mergulha na multidão urbana como se num reservatório de energia elétrica” – o ego poético é chocado, perturbado, mas também reanimado pela pressa e fluxo da vida moderna. No “Canto de Mim Mesmo” de Walt Whitman, a “concha dura” do ego de modo similar dá lugar a intimidades vibrantes:

Minha não é concha dura alguma,
Tenho condutores instantâneos em mim, passe ou fique,
Eles agarram todo objeto e o conduzem a mim inofensivamente.
(WHITMAN, 1996, p.91)

A eletricidade promete uma fuga do egotismo atomizado, uma interconexão transcendente e libertadora.

Tampouco a eletricidade Romântica era apenas um conjunto de representações; o mundo elétrico e seus sujeitos altamente carregados exigiam uma poesia eletrificante, e os escritores começaram a aspirar produzir um tipo de choque virtual no leitor. Como observa Gilmore, os “Cantos dos Duendes” de Coleridge já incluem uma referência ao “efeito estimulante do choque elétrico” (GILMORE, 2004, p.475-476). Ao longo das mesmas linhas, Shelley descreveu a poesia como “uma espada de relâmpago” queimando com a “vida elétrica” (GILMORE, 2004, p.476). Do outro lado do Atlântico, Ralph Waldo Emerson invocava as descobertas eletromagnéticas de Davy e Faraday para conceber um universo dinâmico, “fluido e volátil”, e projetava um estilo retórico para estimular seu público com uma sequência de contradições como uma corrente de alternância (WILSON, 1999). Essa foi a terceira de três transformações relacionadas: na natureza do objeto-mundo, no caráter do sujeito e na função da obra de arte. Da estrutura para a energia, do isolamento para a conexão carregada, da forma contemplada para a força chocante – todas essas conversões haviam informado as poéticas da Eletricidade Romântica no século dezenove. Na Londres de 1914, os Vorticistas se ligariam a essa tradição, atualizando suas descobertas e sua estética para a “era da máquina” completa.

2. A MÍDIA DA ERA DA MÁQUINA

Para os Românticos, a eletricidade tinha a novidade e o mistério de uma descoberta; ela era um tipo de segredo cujo poder inteiro estava apenas começando a revelar-se. Para os Vorticistas, a Londres do século vinte apresentava uma cena diferente, na qual aquele poder parecia em todo lugar manifesto nas máquinas e na mídia. Os Românticos haviam

procurado pelos sinais de uma força invisível sob as aparentes realidades da natureza; os Vorticistas não necessitavam procurar encontrar o que Pound chamaria de “o mundo elétrico” (POUND, 1968, p.154). A era da máquina não era um futuro utópico, mas o presente real no qual viviam. Esse era o ponto central de sua rixa com F. T. Marinetti e os Futuristas Italianos: os Futuristas cultuavam as máquinas como os deuses de uma era romântica ainda por vir, mas os Vorticistas reconheciam que as máquinas já haviam se tornado fundamentais para a estrutura de seu mundo. Lewis, em suas memórias do período, *Blasting and Bombardiering*, lembra-se de zombar de Marinetti nestes termos: “Você está sempre envolvido nessas correias de transmissão, está sempre explodindo com a combustão interna. Nós temos máquinas aqui na Inglaterra há muito tempo. Elas não são novidade para nós” (LEWIS, 1967, p.34). Na *Blast*, a Inglaterra era representada como uma “máquina de uma ilha industrial” – “as formas do maquinário, Fábricas, novos e mais vastos edifícios, pontes e obras”, escreviam os Vorticistas, “nós temos tudo isso, naturalmente, perto de nós” (*Blast I*, 1997, p.40).

Como os Futuristas, os Vorticistas introduziam o maquinário das manufaturas e da guerra em seu vocabulário de imagens. A escultura de Jacob Epstein, *Rock-Drill*, montava uma figura humanóide no topo de uma britadeira pneumática real. (Epstein, como se sabe, removeu a máquina após a Primeira Guerra Mundial, significando seu desencanto com a era da máquina e com sua violência desumanizadora.) Revólveres e outras armas aparecem nos quadros de Lewis do período, como na capa do segundo número da *Blast*, o assim chamado “Número da Guerra”. Mas os Vorticistas também estavam, talvez especialmente, fascinados por outro conjunto de novidades tecnológicas: a mídia e as comunicações de massa elétricas. Em *Time and Western Man*, Lewis reconhecia que a civilização estava sendo renovada pelo “[rádio] sem fio, o motor a gasolina [e] o cinema”; uma tarefa urgente para os artistas modernos, Lewis escrevia, era “fixar os termos” nos quais a cultura compreendia e imaginava tais inovações. O mundo já era novo, mas o significado do mundo ainda estava por ser decidido. A tarefa dos Vorticistas, então, era desenvolver formas estéticas que pudessem transformar tecnologias materiais em símbolos de uma era nova e liberta. Se a “forma humana isolada” era um “anacronismo”, talvez os “novos egos” da modernidade aproveitariam uma mobilidade e intimidade maiores, libertando a subjetividade do que Lewis chamou, em um livro sobre arquitetura, de “as estruturas celulares estáticas nas quais passam nossas vidas” (LEWIS, 1919, p.25).

A seção da *Blast* dedicada aos poemas de Pound começa com um ataque cruel ao jornal de Londres:

Vamos zombar da presunção do “The Times”,
GARGALHAR!
Tanto quanto dos redatores amordaçados,
Serão pagos quando os vermes retorcerem seus órgãos vitais;
Aqueles que se opunham às novidades,
AQUI estão suas LÁPIDES.
(*Blast I*, 1997, p.45)

Por um lado, certamente, as linhas atacam o jornal por suas políticas editoriais conservadoras, sua recusa em reconhecer e promover movimentos de vanguarda como o

Vorticismo: “Tem sido seu Hábito faz tempo”, Pound escreve mais tarde, “acabar com os poetas de verdade”. O poema é também um ultraje contra a classe média, estabelecimento semiculto que controla o jornal, retratado na invectiva racista de Pound como uma instituição de “Judeus e agiotagem”. Mas Pound do mesmo modo vai além das personalidades e políticas ao imaginar o jornal como um meio moribundo e em putrefação. Vermes devoram seus agentes. Lápides marcam suas sepulturas. Algumas linhas depois, Pound chama o próprio jornal de “fungo” e “gangrena”. O grande e antigo órgão da mídia impressa torna-se, em sua visão, infectado e putrefato. Essa é a era, Pound quer que seus leitores entendam, da morte do jornal, e do nascimento de uma nova consciência coletiva: “Venha”, ele convida, dirigindo-se ao leitor na primeira pessoa do plural, “vamos adiante com o novo negócio”.

A acusação de Pound contra o jornal, assim, é mais do que uma saraivada em uma guerra de panfletos entre a vanguarda e a burguesia. É um manifesto sobre a emergência de uma nova era na história da mídia. A mídia impressa está apodrecendo, e uma nova coletividade está em alta. Pound persegue a mesma ideia em outro dos poemas da *Blast*, “Vinde, minhas Cantilações”. “Livrai-me dos tipógrafos”, ele escreve.

Deixai virem belas pessoas
 Trajando seda pura de boa cor,
 Deixai virem os oradores graciosos
 Deixai virem os sagazes,
 Deixai virem os alegres no trato, os insolentes e os exultantes.
 Falamos de lagos lustrosos,
 E de ar seco, claro como metal.
 (*Blast I*, 1997, p.46)

Na primeira leitura, esse pode parecer um poema sobre escapar do mundo moderno, fugindo para uma paisagem natural intocada na qual os espíritos nobres podem conversar em paz. Talvez o orador de Pound, cansado da cidade desumanizada, esteja procurando a paz e silêncio do Lake District ou alguma outra paisagem bucólica. A imagética tecnológica nas duas últimas linhas, contudo, complica o retrato. A comunidade utópica de Pound pode ser trajada em “seda pura”, mas reside ao lado de “lagos lustrosos”, e suas vozes viajam como sinais de rádio através do ar metálico. O que Pound invoca aqui não é a antiga paisagem pastoril dos Românticos, mas uma tecnosfera na qual uma comunidade de “belos” e “graciosos” sujeitos modernos sentem-se em casa. Esse é um tipo de Romantismo para a era da máquina – uma visão da modernidade tecnológica cujos sujeitos naturais são os “novos egos” da vanguarda.

Tais seres da nova era são descritos ao longo da *Blast*. “O artista do movimento moderno”, diz um dos manifestos, “é um selvagem [...]: Esse enorme, estridente e jornalístico deserto mágico da vida moderna serve a ele como a Natureza servia mais tecnicamente ao homem primitivo” (*Blast I*, 1997, p.33). Algumas páginas depois, os Vorticistas voltam à mesma ideia: “nossas indústrias, e a Vontade que determinou, face a face com suas necessidades, a direção do mundo moderno, ergueu árvores de aço nas quais as verdes faltavam; explodiu em úteis cultivos, e encontrou dificuldades mais selvagens do que aquelas da Natureza” (*Blast I*, 1997, p.36). Os primitivos da paisagem

urbana moderna, seres que perderam o egotismo auto-aprisionado do século anterior e expuseram-se ao poder transformador das tecnologias emergentes – tais eram os novos egos que os Vorticistas buscavam representar e produzir. Eles apareciam em quadros como a cena-título da peça de Wyndham Lewis, “Inimigo das Estrelas”, uma figura híbrida entre um corpo humano e um telescópio de alta capacidade. Ou em “Retrato de uma Mulher Inglesa”, no qual todas as linhas e curvas delicadas do corpo desapareceram em favor dos aeroplanos e ângulos da engenharia da era da máquina.

Em todo caso, a obra de arte Vorticista mostra-nos não a anacrônica “forma humana” de um período anterior, mas híbridos do homem-máquina da paisagem urbana do século vinte – criaturas cujos corpos são soldados por britadeiras e telescópios, ou que se transformaram em montagens de componentes mecânicos. Suas características são uma intensidade elétrica e uma claridade metálica. Podemos entender melhor tais imagens como esforços dos Vorticistas para fornecer um vocabulário literário e visual novo para uma era em que as máquinas e tecnologias elétricas reestruturaram o mundo social. Não são nem fantasias de ficção científica do futuro nem meros quadros de máquinas existentes. Ao contrário, o maior propósito dessas imagens é pedagógico. Elas tentam transformar a linguagem e imagética de acordo com as quais os espectadores retratam a si próprios. Pound escreveu sobre seu desejo de “dar novos olhos para as pessoas” (POUND, 1970, p.85). Lewis, em uma memória do período Vorticista, lembrou a mesma ambição:

Era, afinal, uma nova civilização para a qual eu – e algumas outras pessoas – estava fazendo os projetos. [...] Um esboço de projeto de uma forma de ver para homens que ainda não haviam chegado lá. [...] Era mais do que apenas fazer quadros: estava-se fabricando olhos novos para as pessoas, e novas almas para se juntarem aos olhos. (LEWIS, 1984, p.135)

O Vorticismo, então, era mais do que uma questão de representar “formas de máquina” em quadros e poesia. A visão dos Vorticistas da modernidade teve consequências mais profundas para o caráter do objeto artístico, o qual redefiniram de acordo com princípios mecânicos: “Os quadros dos Vorticistas”, Lewis escreveu, “eram tipos de máquinas” (LEWIS, 1969, p.340). Como o vórtex extraía sua imagética do dínamo, ele extraía seus valores estéticos dos inventores e engenheiros: “O vórtex”, Pound escreveu na *Blast*, “é o ponto de máxima energia. Representa, na mecânica, a maior eficiência. Utilizamos as palavras ‘maior eficácia’ no sentido preciso – como seriam usadas em um manual de MECÂNICA” (*Blast I*, 1997, p.153). Os Vorticistas eram fabricantes de máquinas, colocando componentes em relação e movimento. Mas seu material era, é claro, não literalmente o maquinário elétrico; ao contrário, a eletricidade os ajudava a imaginar uma versão mais dinâmica de seu material real, que era a subjetividade ou, conforme disse Pound, “a vida e a consciência humana” (POUND, 1970, p.91).

“O objetivo da educação correta”, Pound escreveu em um ensaio do período, “é levar o homem ao contato mais variado e mais íntimo com seus companheiros” (POUND, 1973, p.21). A era da máquina era uma realidade, o habitat natural dos novos egos da modernidade. Os Vorticistas desejavam ver, em tal mundo transformado, não apenas novos modos de ser, mas sobretudo novos modos de *estar junto*. Desejavam converter a tecnosfera em uma cena de liberação das estruturas celulares estáticas do velho ego,

mediando o “contato mais variado e mais íntimo”. A fusão do corpo com a máquina era apenas o primeiro passo; o próximo passo era uma fusão de múltiplos eus em uma multidão dinâmica, a mediação que transformava o novo ego em uma coletividade de novos egos.

Em *Group*, de Cuthbert Hamilton, por exemplo, uma pintura reproduzida no primeiro número da *Blast*, não há indivíduos distintos representados; a “forma humana isolada” desapareceu. Em vez disso, vemos um vórtex, uma multiplicidade de eus se sobrepondo e se entrecruzando. Em *Crowd*, de Wyndham Lewis, vemos uma geometria ainda mais rígida: essa não é a turba da paisagem urbana do século dezanove, mas um coletivo humano organizado em um padrão mecânico. A grande fantasia estética e social dos Vorticistas era que seus quadros e poemas pudessem se tornar – como o rádio e o cinema, que estavam reorganizando o tempo e o espaço social – máquinas para a mediação de uma vida social nova, mais variada e mais íntima. Coletivamente produzidas e montadas em uma revista cor de rosa choque, suas obras aspiravam à condição de nova mídia para um novo mundo. *Blast* é um documento impresso para a era elétrica.

3. SEGUINDO O VORTICISMO

A *Blast I* apareceu em junho de 1914. Logo depois, a Inglaterra entrou na Grande Guerra, e a energia utópica da vanguarda foi redirecionada, transformada e dissipada. O poder destrutivo completo da tecnologia moderna havia se revelado. Gaudier e T. E. Hulme, colaboradores do vórtex, foram mortos em batalha. Enfrentando a multidão sub-humana das trincheiras, os poetas e pintores não mais podiam romantizar a ideia de coletividade fundida. “A Guerra”, como Frederic Jameson observa, “marca [...] um tipo de clímax medonho para [a] relação dos indivíduos com mecanismos tecnológicos vastos e impessoais que não podem mais ser celebrados com alegria” (JAMESON, 1979, p.108). “Nós todos nos envolvemos com a Guerra”, Lewis escreveu, “e nela perdemos nosso ‘Vórtex’. Quando voltamos da vida – vida desesperada — para a arte, não tínhamos apetite para a arte política” (LEWIS, 1969, p.335). Sob as pressões da guerra moderna, a fuga Vorticista, o desejo de uma consciência renovada e de ação coletiva sucumbiu a um modernismo de “desilusão” e “alienação”.

Quando o movimento Vorticista parecia expirar, no entanto, começou uma sobrevida complexa, às vezes oculta, empregando sua força em lugares inesperados. Lewis, em seus quadros e prosa, continuava a explorar as relações entre arte e tecnologia, insistindo em que a era moderna exigia uma renovação na estética. Pound, da mesma forma, lembrava as lições dos tempos Vorticistas, aplicando-as à poética de seus *Cantos*, o poema épico fragmentado ao qual dedicou as últimas várias décadas de sua vida. E, nos anos 1940 e 1950, o fantasma do vórtex estava atraindo outro grande teórico da tecnologia em sua revolução, conforme o jovem Marshall McLuhan começava sua correspondência longa e formativa com dois de seus heróis.

McLuhan havia admirado as obras de Pound e Lewis desde seus tempos de estudante em Cambridge, em meados dos anos 1930. Sua educação foi, em parte, uma imersão nas teorias daqueles sobre a era moderna e sua poética. Entre o fim dos anos 1940 e 1950, quando escrevia seus primeiros livros, ele era não apenas um leitor dos ex-Vorticistas

mas também seu companheiro e correspondente – procurando comissões para Lewis pintar retratos da elite de St. Louis, visitando Pound em cativeiro no hospital de St. Elizabeth em Baltimore, escrevendo cartas cheias de admiração e entusiasmo intelectual. A biografia autorizada de McLuhan por W. Terrence Gordon mostra que a amizade com Lewis era difícil, muitas vezes interrompida, e que rumores de uma ligação pessoal profunda e contínua entre McLuhan e Pound eram exagerados – mas não há dúvidas de que a afinidade intelectual era enorme. O próprio McLuhan disse que ele e Pound tinham algo menos do que uma “amizade íntima”. Mas ele também disse, a seguir, “Minha admiração pela obra de Pound cresce constantemente” (GORDON, 1977, p.143). Quando seu primeiro livro, *The Mechanical Bride*, foi para o prelo, ele escreveu para Pound, cuja obra considerava “vigorosa e não indigna de Wyndham Lewis” (GORDON, 1977, p.151). Em outra ocasião, elogiou os *Cantos* de Pound como “e primeiro e único uso sério das grandes possibilidades técnicas do cinematógrafo” (GORDON, 1977, p.144). Décadas depois ele lembraria, em seu diário, “o quanto de minha abordagem da mídia vem de [Lewis]” (GORDON, 1977, p.383, n. 52).

Gordon documentou a relação e sugeriu algumas das maneiras como “a influência de Lewis é profundamente estampada na obra de McLuhan”: ele observa, por exemplo, que a “noção de mídia como extensões do corpo físico, junto ao corolário de Narciso encontram uma fonte nos escritos de Lewis” e que “McLuhan dividia com Lewis uma concepção de artista inextrincavelmente ligada ao efeito transbordante dos avanços tecnológicos” (GORDON, 1977, p.120-121). De modo similar, Mark Krupnick observou que Lewis e Pound estão entre “os escritores cuja presença é mais sentida na escrita de McLuhan sobre a mídia” (KRUPNICK, 1998, p. 107). Para compreender o lugar do Vorticism na história dos engajamentos estéticos com as tecnologias elétricas, gostaria de elaborar essas conexões, explorando as correntes Vorticistas no livro mais conhecido de McLuhan, *Understanding Media*. Quero propor que seus clamores assustadores e reveladores – seu salto para fora da sabedoria recebida e do senso comum para um plano mais abstrato de análise – ficaram disponíveis a McLuhan por meio do modo de pensar que ele havia aprendido com os Vorticistas. “O artista”, ele escreveu em uma passagem que quase poderia ter sido copiada dos ensaios e manifestos dos Vorticistas, “apreende a mensagem do desafio cultural e tecnológico décadas antes que seu impacto transformador ocorra. Ele, assim, constrói modelos ou arcas de Noé para enfrentar a mudança que está ao alcance”. Algumas linhas depois, McLuhan cita Wyndham Lewis: “O artista está sempre engajado na escrita de uma história detalhada do futuro porque ele é a única pessoa consciente da natureza do presente” (McLUHAN, 1964, p.70). O livro de McLuhan não é na verdade uma história da tecnologia, e sua visão sobre os efeitos da mídia na psique não é psicologia nem fenomenologia. Que tipo de livro, então, é *Understanding Media*? Penso que ele poderia ser melhor compreendido como uma teoria estética – uma poética para a era elétrica.

O argumento central e slogan de McLuhan é que “o meio está na mensagem” – que o poder real transformador da mídia não está no conteúdo, mas na forma. “O que consideramos aqui”, escreve McLuhan, “são as consequências psíquicas e sociais dos projetos ou padrões [estabelecidos pela tecnologia] ao amplificarem ou acelerarem os processos existentes. Pois a mensagem de qualquer meio é a mudança de escala ou

passo ou padrão que introduz nos assuntos humanos” (McLUHAN, 1964, p.24). Sob a superfície hesitante e variável do “conteúdo”, o meio em si mesmo funciona para remodelar a consciência e a vida social, toda a estrutura do mundo no qual nos encontramos. Expostos a mídias elétricas como a televisão, temos um sentido alterado do ritmo de tempo e da escala e textura do espaço. De fato, quase não notamos, mas a era elétrica transformou o mundo. Estamos deixando para trás a velha e “fragmentada” sociedade mediada pela imprensa e entrando em uma nova era. Na visão de McLuhan da grande mudança histórica, a imprensa nos atomizou; a mídia elétrica nos conecta e nos envolve uns com os outros. “Na era elétrica”, ele escreve, “nosso sistema nervoso central é tecnologicamente estendido para nos envolver no todo da humanidade e incorporar o todo da humanidade em nós” (McLUHAN, 1964, p.20).

Considere-se, por exemplo, a visão de McLuhan sobre o telégrafo, um meio do final do século dezenove e começo do século vinte. McLuhan descreve-o, como a outras mídias, como uma “extensão do homem” – uma tecnologia que não está separada de nós, mas à qual estamos literalmente conectados. O telégrafo é parte de cada um de nós, uma extensão de nosso sistema nervoso central que altera a estrutura do ego. Mas é também uma nova ordem *social*, um novo padrão de interconectividade; McLuhan escreve sobre “o tudo-de-uma-vez instantâneo e o total envolvimento da forma telegráfica” (McLUHAN, 1964, p.224). Essa é uma linha distintamente Vorticista de pensamento conceitual, a começar pela psique transformada pela tecnologia e movimentando-se no sentido de uma visão de envolvimento intersubjetivo radical.

Na visão de McLuhan, é como se a revolução Vorticista já houvesse sido atingida, mas não pelas explosões ou inovações estéticas da vanguarda; em vez disso, a tecnologia por si própria transformou a vida mental e a esfera social. De fato, McLuhan também tem isto em comum com os Vorticistas: ele não advoga pela mudança; ele tenta tornar visíveis e inteligíveis as mudanças que já ocorreram. A era elétrica é uma realidade. Ela reorganizou nossas mentes e nos levou a novos padrões de contato e intimidade. Quase sem sentir a diferença, somos abstraídos de nossas subjetividades confinadas e solitárias, movendo-nos da atomização para o total envolvimento. É a era dos novos egos – hoje nós todos estamos nos órgãos vitais uns dos outros, nos sobrepondo e nos entrecruzando. A velha forma humana isolada é um anacronismo, explodida pelo dínamo, a turbina energizando a mídia elétrica. É a era do vórtex.

4. A CONVERSÃO DE EZRA POUND

O Vorticism, como vimos, foi um movimento com muitos objetivos e consequências, por vezes contraditórios. Foi uma vanguarda militante, mas também um momento na história dos engajamentos estéticos com a tecnologia, um tipo de condutor entre a eletricidade Romântica do século dezenove e as teorias da mídia radicais do final do século vinte. O que ainda não exploramos o bastante, contudo, é o que a promessa feita pelo Vorticism de uma coletividade mediada pela máquina significava para os próprios membros do grupo. Como último objetivo, gostaria de considerar brevemente a vida e obra do jovem Ezra Pound nos anos que levaram à invenção do Vorticism, e

explorar por que as imagens e teorias estéticas do movimento podem ter exercido uma atração tão poderosa sobre ele. Aqui nós retornamos à dinâmica do grupo modernista, a prática estética do grupo como extensão de sua vida social.

Antes de 1914, Pound havia publicado alguns pequenos livros de poesia lírica, mas havia começado a sentir a inadequação da forma lírica. A poética da consciência particular e autocontrolada, da auto-expressão lírica, não podia explorar completamente as instabilidades, nuances e mudanças que interessavam a Pound. “Na ‘busca por si mesmo’”, ele escreveu, “na busca por ‘auto-expressão sincera’, procura-se, encontra-se alguma veracidade aparente. Diz-se ‘Eu sou’ isto, isso ou aquilo outro, e com as palavras mal proferidas deixa-se de ser exatamente aquilo” (POUND, 1970, p.85). A reflexão, o voltar-se da mente para dentro, era a procura de um alvo instável; a alma não era uma estrutura contida mas uma criatura dinâmica, mudando antes de ser captada.

Em um poema lírico pré-Vorticista chamado “Da Sua Própria Face em um Espelho”, Pound dramatizava a dissolução da subjetividade reflexiva. O enunciador, olhando em um espelho, descobre uma aparição transitória e alheia:

Ó Estranha face ali no espelho!
 Ó lasciva companhia, ó sagrada hóstia,
 Ó meu Tolo Dominado de Dor
 O que respondeis? Ó vós, miríade
 Que lutais e jogais e passais
 Troça, desafio, contradição.
 Eu? Eu? Eu?
 E vós?

A reflexão solitária, o ideal da auto-expressão lírica prejudica o enunciador de Pound. O progresso da autodescoberta é bloqueado e revertido, e seu bloqueio atua na própria estrutura do poema – como a reflexão do enunciador o ilude, ele perde o poder da expressão coerente. Assim como o eu se desintegra, também a forma lírica. Ao final, o enunciador é reduzido a um tartamudear quase esquizofrênico: “Eu? Eu? Eu?”. A ruptura do eu elusivo e “miríade” marca o poema em uma série de espaços em branco, lacunas na estrutura do “Eu”. Em tempo, o Vorticismismo iria perceber essas lacunas como as janelas da fuga, mas os primeiros movimentos de Pound afastando-se da lírica foram ambivalentes, transicionais. Ele estava no processo de testar quais novas possibilidades poéticas poderiam estar disponíveis para uma subjetividade instável. Quais formas estéticas se adequariam a esse modo elusivo e “miríade” de ser?

Um primeiro esforço exploratório foi o experimento de Pound com “personas”, identidades temporárias e provisórias para o eu móvel: “Eu comecei essa procura pelo real”, escreveu, “em um livro chamado *Personae*, eliminando [...] máscaras completas do eu em cada poema” (POUND, 1970, p.85). De acordo com Pound, o leitor de *Personae* deveria descobrir não um eu-lírico consistente e heroico, mas uma série de eus fabricados, cada um dos quais uma vez, brevemente, abrigava um Pound mutável e fugitivo. O livro é uma coleção de falsas confissões com as quais seu autor não está mais comprometido. Cada um diz “Eu sou” isto, isso ou aquilo, e cada um marca uma concha de identidade da qual outro “Eu” partiu. Uma assinatura de ausência – *Pound esteve aqui*.³

Pound tomou emprestada a ideia de Browning, e nunca a desenvolveu completamente em uma teoria estética, mas as personas foram um importante passo além da auto-expressão lírica, rumo à visão Vorticista da arte como mídia. De antemão, Pound já havia tornado uma subjetividade mutável e elusiva um tipo de protagonista em sua obra. E ele havia começado a testar o que tal versão do eu poderia implicar para a forma poética. Tentando discernir a função peculiar da estética, Pound utilizou uma parêntese de Dante e definiu a poesia como “Aquele melodia que mais faz mover/A alma para dentro de si” (POUND, 1973, p.360). Tal alma é mutável; ela pode não possuir nenhuma forma até que o poema lhe dê alguma. Como outras abstrações modernistas, a poesia das personas de Pound nunca toma a subjetividade como algo dado; em vez disso, como Altieri observou, ela “elege e define eus [...] produzindo um estado imaginativo que vários eus podem acessar porque a expressão cessa de pertencer a qualquer produtor” (ALTIERI, 1989, p.6). Como um eu oco, uma máscara descartada, cada poema inaugura uma posição de sujeito para seu leitor. Se você é, como Pound, uma alma vagando em busca de um lar, poderia provar uma dessas máscaras. Poderia testar, provisoriamente, a ação e identidade que ela disponibiliza. Nesse sentido, cada persona contém e estabiliza a energia fugidia do eu – mas seu conteúdo e estabilidade são temporários, até mesmo descartáveis. Esses não são eus duradouros, mas estados de ser.

Mesmo antes de haver encontrado Wyndham Lewis e os outros que formariam o grupo Vorticista, desse modo, Pound já havia percebido que a fluidez do eu poderia não ser uma crise, mas um rompimento, abrindo novas possibilidades expressivas. A desintegração da subjetividade reflexiva e autocontrolada da lírica tradicional não era a condição particular de uma psique: ela era a condição da modernidade tecnológica, o significado da “vida e consciência humana” na nova era. A promessa do Vorticism era a promessa de que um eu incompleto e instável poderia ser redimido – não sendo mais uma falha pessoal, ele poderia tornar-se a condição de uma intimidade libertadora. Era a promessa da coletividade sem identidade.

Notas

¹ Originariamente publicado em Fabio A. Durão & Dominic Williams (eds.) *Modernist Group Dynamics: the politics and poetics of friendship* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008).

² Kenner escreve que o “desprezo glacial” dos poemas de Pound para a Blast antecipa a “vituperação impotente” de suas transmissões na Rádio Roma em apoio a Mussolini. A partir de uma orientação política muito diferente, Fredric Jameson utiliza de modo similar Wyndham Lewis para explorar “as afinidades entre o protofascismo e o modernismo ocidental” (JAMESON, 1979, p.5).

³ O modo poético das personas, isto é, depende de uma distinção entre os eus enunciadore dos poemas e o eu autoral elusivo que os molda. Alan Durant elabora isso como um rompimento entre “sujeitos [...] excluídos de qualquer outra alteração, e aprisionados em um mundo de identidade” e, por outro lado, a presença autoral sombria que “persiste em sua apropriação da capacidade de representação” (DURANT, 1981, p.18). Esse segundo tipo de subjetividade, inferido pelos poemas mas nunca representado em nenhum deles, move-se entre as personas, adotando uma identidade, depois outra, nunca confinado em nenhum.

Referências Bibliográficas

- ALTIERI, Charles. *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1989.
 _____. “Pound’s Vorticism as a Renewal of Humanism.” *boundary 2* 12:3 (1984), p.439-461.

- Blast I* (1914). Reprint edition. Santa Rosa: Black Sparrow Press, 1997.
- CORK, Richard. *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age*. 2 vols. Berkeley: University of California Press, 1976.
- DURANT, Alan. *Ezra Pound: Identity in Crisis*. Sussex, UK: Harvester, 1981.
- FOSTER, Hal. *Prosthetic Gods*. Cambridge, MA: MIT Press/October Books, 2004.
- GILMORE, Paul. "Romantic Electricity, or the Materiality of Aesthetics." *American Literature* 76:3 (September 2004), p.467-494.
- GORDON, W. Terrence. *Marshall McLuhan: Escape into Understanding*. Nova York: Basic Books, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Fables of Aggression: Wyndham Lewis, the Modernist as Fascist*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- KENNER, Hugh. *The Pound Era*. Berkeley: University of California Press, 1971.
- KRUPNICK, Mark. "Marshall McLuhan Revisited: Media Guru as Catholic Modernist." *Modernism/Modernity* 5:3 (1998), p.107-122.
- LEWIS, Wyndham. *Blasting and Bombardiering*. Berkeley: University of California Press, 1967.
_____. *The Caliph's Design: Architects! Where is Your Vortex?* London: Egoist Press, 1919.
_____. *Rude Assignment: An Intellectual Autobiography*. Ed. Toby Foshay. Santa Barbara: Black Sparrow, 1984.
_____. *Time and Western Man*. Boston: Beacon, 1957.
_____. *Wyndham Lewis on Art*. Ed. Walter Michel and C. J. Fox. Nova York: Funk and Wagnalls, 1969.
- MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media*. Nova York: McGraw-Hill, 1964.
- POUND, Ezra. *The Cantos of Ezra Pound*. Nova York: New Directions, 1995.
_____. *Gaudier-Brzeska*. Nova York: New Directions, 1970.
_____. *Literary Essays of Ezra Pound*. Ed. T. S. Eliot. Nova York: New Directions, 1968.
_____. *Personae*. Nova York: New Directions, 1990.
_____. *Selected Prose, 1909-1965*. Ed. William Cookson. Nova York: New Directions, 1973.
- STOWE, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin*. Ed. Elizabeth Ammons. Nova York: W. W. Norton, 1994.
- WHITMAN, Walt. *Complete Poems*. Ed. Francis Murphy. Nova York: Penguin, 1996.
- WILSON, Eric. *Emerson's Sublime Science*. Nova York: St. Martin's, 1999.