

DO OLHAR À ESCRITA: UMA PERSPECTIVA SOBRE WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Teresa Costa

De experiência em experiência, de olhar em olhar, William Carlos Williams constrói a sua extensa declaração poética em textos nos quais convivem campos de leitura múltiplos e complexos. Prende-nos o seu interesse pela pintura pelo facto de, no contexto do Modernismo americano, Williams ser uma epítome desse diálogo interartes, também ensaiado por Wallace Stevens, Gertrude Stein ou até Ezra Pound, na ligação ao Vorticismo. Tal interesse revela, a um tempo só, um olhar clínico sobre a realidade (e a arte), uma herança genética materna (aliás, uma vocação não consumada e, de certa forma, transferida para Williams), mas também uma propensão para a aquisição do real através do olhar. Dir-se-ia quase, um desequilíbrio dos sentidos – que chega a assumir, esporádica, mas inegavelmente, feições de fruição voyeurística (por exemplo, em “The Young Housewife”, 1916, “The Ogre”, 1917 e “The Right of Way”/XI, 1923).

A referência ao visualmente apreensível, de um modo mais geral, é uma constante que percorre, com graus de incidência variáveis, a poética de Williams – intensamente visual, parecendo por vezes pintar paisagens e retratos com palavras, como acontece com os seus “retratos proletários” em *An Early Martyr and Other Poems*, 1935. A referência à pintura e aos pintores, a *ekphrasis* e a transposição de técnicas pictóricas ensaiadas pelos artistas visuais são uma característica incontornável, que acompanha Williams até ao fim, fechando-se o seu ciclo poético com um encontro final com o velho mestre Brueghel, celebrado em poesia *ekphrastica* (*Pictures from Brueghel and Other Poems*, 1962).

Por toda a vida, mas em especial até 1923, data da publicação de *Spring and All*, Williams trilha o seu percurso de fundação e amadurecimento poéticos sempre

em contacto com a pintura, vertendo no modo verbal os equivalentes linguísticos da revolução operada pelas vanguardas cubista, dadaísta, surrealista, expressionista, mas, também, pelos seus compatriotas e amigos Charles Demuth, Charles Sheeler, Alfred Stieglitz (Precisionismo) e Marsden Hartley. Aliás, dir-se-ia que convivem na poesia e nos ensaios de Williams – ora dialogando, ora argumentando – duas tendências: o gosto pelas artes visuais em absoluto, e o gosto por uma pintura (arte) distintamente americana, capaz de traduzir o legado, a experiência e as tensões culturais específicas da América.¹ Estas duas tendências, não podem – a não ser artificialmente – ser separadas (constroem-se em diálogo paralelo), nem sequer cronologicamente organizadas; elas coabitam e interagem. Contudo, entendemos que são, por inevitabilidade da História, os exemplos aprendidos com os artistas plásticos europeus os que ocupam a posição dianteira² – serão, pois, esses o enfoque do presente texto (especificamente o Cubismo). Abordar-se-ão alguns exemplos, particularmente de *Spring and All*, obra que consideramos um ponto de charneira no decurso do amadurecimento poético de Williams, precisamente pela síntese das aprendizagens ensaiadas que opera (a obra contém traços cubistas e dadaístas e um discurso meta-poético que reitera vários dos postulados defendidos pelo poeta na prosa ensaística.)

De sempre é o olhar, um sentido estruturante da poética williamsiana: poder-se-iam citar poemas diversos para o consubstanciar, mas o seu *Self-Portrait* (1912), fruto de incursões pela pintura,³ dita, melhor do que qualquer outro exemplo, a

-
- 1 Williams parece não escapar a essa linha de fundadores culturais americanos, na esteira de Whitman, que mitifica a América quer enquanto espaço adâmico, quer enquanto “Arcádia industrial,” numa visão Precisionista mais recente, depurada de influências europeias. Não é meramente académica, nem produto de despeito, a sincera irritação que T.S. Eliot suscitava em Williams pelo facto de ter buscado na tradição literária europeia o contexto poético da sua obra. Em *Spring and All*, por exemplo, Eliot é apelidado de “traditionalist of plagiarism.” Aliás, também no prólogo de *Kora in Hell: Improvisations*, 1920, Eliot e Pound são descritos como “Men content with the connotation of their Masters.” É em vários dos ensaios de Williams, coligidos em *Selected Essays* e *A Recognizable Image*, que se define a sua posição de defesa de um arte “nativa” que, no ensaio “Walker Evans: American Photographs,” de 1938, é reduzida à proposição: “[i]n a work of art ... place is everything.”
 - 2 Convirá de igual modo referir que Hartley e Demuth passaram períodos de tempo na Europa, expondo-se às técnicas desenvolvidas, respectivamente, pelos expressionistas (Kandinsky) e pelos cubistas e futuristas.
 - 3 O próprio poeta afirma: “[y]ou must remember I had a strong inclination all my life to be a painter. Under different circumstances I would rather have been a painter than to bother with these god-damn words. I never actually thought of myself as a poet but I knew I had to be an artist in some way. Becoming a poet was the way life arranged it.” (WILLIAMS, IWWP 1958: 29).

posição de Williams: como que olhando de uma janela, de frente, o mundo. Mais do que merecer claramente a designação lacaniana de “armadilha do olhar”, que poderemos aplicar a todos os quadros em geral, *Self-Portrait* é uma “armadilha dupla” que devolve ao observador um olhar frontal, duro e impertinente, o qual pressagia a atitude de Williams em relação a todas as coisas: observação vigilante.⁴

Ao nível conjuntural, Williams insere-se na vanguarda nova-iorquina, de Greenwich Village e dos salões artísticos e dos grupos de debate estético. 1913 marca de forma indelével o dealbar do Modernismo na América através do Armory Show, a grande exposição de artes visuais que inaugura de forma irrevogável a divulgação do trabalho das vanguardas europeias. É verdade que Alfred Stieglitz, através da sua galeria 291, desenvolvera já anteriormente uma acção pioneira na revelação da vanguarda europeia, pelo menos no âmbito do círculo mais restrito de frequentadores do seu grupo. Todavia, é o Armory Show que coloca na ribalta o trabalho dos pintores europeus (e de vários americanos). A propósito deste evento, a caricatura publicada pelo jornal *New York Evening Sun* de 20 de Março de 1913, “The Rude Descending a Staircase”, mostrando figuras humanas que se precipitam por uma escada rolante, e tendo por base a tela *Nude Descending a Staircase No. 2* (1912), de Marcel Duchamp, revela a atitude de espanto e incompreensão que acolheu o trabalho das vanguardas europeias.⁵

Nesse contexto artístico nova-iorquino, especificamente em três grandes núcleos de artistas (o de Walter Arensberg, o de Alfred Stieglitz e o grupo de escritores e pintores congregados em torno da revista *Others*), Williams encontrou o campo de discussão e ensaio que lhe permitiu assimilar os novos conceitos estéticos preconizados pelas vanguardas. É ele próprio quem refere:

4 É curioso que Marcel Duchamp tenha concebido uma brincadeira dadaísta a partir de Mona Lisa. Na realidade, pintando, ironicamente, um bigode e barba sobre a imagem feminina e acrescentando as letras L.H.O.O.Q. – lido em voz alta: “Elle a chaud au cul”, que, traduzido, significa “ela tem calor no rabo” (MARLING, 1982: 59) –, Duchamp parece vingar-se, através do ridículo, da impertinência do olhar obstinado daquela pintura.

5 Outra tela maldita do Armory Show foi *Blue Nude: “Souvenir de Biskra,”* 1907, pintada por Matisse e representando memórias da Argélia (uma amante argelina do pintor?) (Vide ALTIERI 1989: 20-25). Williams escreveu um belíssimo texto em prosa sobre a tela: “A Matisse”. Claramente, no seu texto *ekphrastico*, Williams faz uma leitura que contextualiza o quadro no meio francês (por oposição ao americano). Williams ignoraria que a fonte de inspiração da tela se situa no norte de África. (Vide ALTIERI 1989: 20-25).

I'd sneak away mostly on Sundays to join the gang, show what I had written and sometimes help Kreymborg with the make-up. We'd have arguments over cubism which would fill an afternoon. There was a comparable whipping up of interest in the structure of the poem. It seemed daring to omit capitals at the head of each poetic line. Rhyme went by the board. We were, in short, "rebels," and were so treated." (WILLIAMS, AUTO 1967: 136)

Na realidade, o Cubismo introduziu uma ruptura paradigmática na arte ao destruir a perspectiva única, ao fragmentar, decompor e sobrepor objectos, ao organizá-los na tela por relações mais geométricas do que lógicas, ao utilizar planos múltiplos, desafiando claramente noções de tempo e espaço, ao condensar num acto total de percepção o objecto dissecado num plano de bidimensionalidade.⁶ Aliás, Cézanne inaugurara já, reconhecidamente, essa violação da perspectiva renascentista que permitia arrumar o mundo dentro das telas em função de proporção e fulcro de perspectiva. As telas pré-cezarianas são pintadas à medida do homem, em subserviência racionalista; as telas cubistas destroem as relações lógicas e miméticas, permitindo a existência da pintura, simultaneamente, enquanto objecto referencial e auto-referencial, claramente autónomo e construído:

For the Cubists a work of art was a completely autonomous object: 'a painting imitates nothing and has its *raison d'être* in itself' was a key sentence in Gleizes's and Metzinger's *Du Cubisme*. However, the cubists agreed with one another that it was of crucial importance to escape total abstraction and keep up references to external, visual reality, since the tension between the objects referred to (which the viewer can still make out) and their artistic transformation was understood to be an integral part of the impact of these paintings. (HALTER 1994: 80)

Williams encontra nestas técnicas pictóricas alternativas – nas quais incoerência de representação se transforma em coerência de composição – o eco para a sua forma individual de conceber a arte, em que a palavra mimesis é interpretada de forma inovadora. A história de Hartpence, muito repetida, sumaria a posição do poeta de modo exemplar:

6 Por exemplo, em Picasso ou Braque, ou até em Leger ou certas telas de Gris, os objectos (banais, mas recuperados através dos aspectos formais) são por vezes decompostos até quase se perderem os laços de referencialidade. Em alguns quadros destes pintores, só o título nos dá a chave para a reconstrução do objecto. A perda total de laços de referencialidade não era um objectivo dos cubistas, que construíam as suas telas pela relação de "violação do real" que as suas telas estabeleciam. Note-se ainda que os títulos (ou seja, a comunicação verbal) se tornam muito pais importantes pois são eles a chave para o entendimento.

Alanson Hartpence was employed at the Daniel Gallery. One day, the proprietor being out, Hartpence was in charge. In walked one of their most important customers, a woman in her fifties who was much interested in some picture whose identity I may at one time have known. She liked it, and seemed about to make the purchase, walked away from it, approached it and said, finally, "But Mr. Hartpence, what is all that down in this left hand lower corner?"

Hartpence came up close and carefully inspected the area. Then, after further consideration, "That, Madam," said he, "is paint."

This story marks the exact point in the transition that took place, in the world of that time, from the appreciation of a work of art as a copying of nature to the thought of it as the imitation of nature, spoken of by Aristotle in his *Poetics*, which has since governed our conceptions. It is still the failure to take this step that blocks us in seeking to gain a full conception of the modern in art. (...)

Almost no one seems to realize that this movement is straight from the *Poetics*, misinterpreted for over two thousand years and more. The objective is not to copy nature and never was, but to imitate nature, which involved active invention, the active work of the imagination invoked by such a person as Virginia Woolf." (WILLIAMS, AUTO 1967: 240-241)

O episódio Hartpence é reforçado pela referência ao hábito que Georges Braque teria de transportar as suas telas para o ar livre, após completas, a fim de verificar se rivalizavam em força criativa com a própria Natureza (*Ibidem*). Está em causa uma abordagem não naturalizante da arte, plena de energia geradora, imprimida pela capacidade criativa do artista.

Ora, essa visão da arte enquanto produto construído e não mimético é igualmente válida para o texto poético que Williams define na introdução de *The Wedge* (1944) como "a small (or large) machine made of words". É esta materialidade palpável, inerente à escrita, que se inscreve num quadro comum de referências estéticas do modernismo.⁷ É essa mesma materialidade que permite que, em "Marianne Moore" (1931), Williams conceba a prática poética como "wiping

7 Em Williams, a concepção do texto poético evolui primeiramente com cariz mais imagista, por influência de Pound, depois com um perfil objectivista, resultado do trabalho desenvolvido em paralelo com Louis Zukofsky e, mais tardiamente, com um carácter orgânico-estrutural que se traduz no seu "variable foot", a forma métrica flexível que Williams explora a partir de *Paterson II* (1948)/"The Descent". A questão do "variable foot," que não desenvolveremos, é também central. Henry Sayre considera-o o "texto visual" – a medida visual – que Williams desenvolveu (SAYRE 1983).

soiled words or cutting them clean out, removing the aureoles that have been pasted about them or taking them bodily from greasy contexts.” (WILLIAMS, SE 1954: 128).

Como já referido, em *Spring and All* manifesta-se o amadurecimento poético de Williams em contacto com as artes visuais (Cubismo e Dada). Estruturalmente, por um lado, a obra assemelha-se a uma colagem (justaposição) de temas díspares da qual resultam as várias linhas de significação final. Por outro lado, apresenta múltiplas faces/perspectivas que o leitor vai percorrendo (como se visse os diversos planos de uma pintura cubista) para só no fim completar uma rede de significados que se vai diferindo no tempo. Em *Spring and All* encontramos, entre vários outros temas: 1) considerações dispersas sobre a pintura; 2) considerações sobre poesia e prosa; 3) reflexões historico-políticas consumadas na abertura apocalíptica da obra; 4) referências a pintores (Demuth, Hartley) e a escritores (Alfred Kreymborg, Marianne Moore); 5) referências à libertação da palavra; 6) a anunciação de uma Primavera que tarda em chegar; 7) a renovação do mundo – entre muitos outros. Tudo isto energizado pela repetição incessante de “*imagination*”, palavra que designa o poder criativo dos artistas. A sucessão de temas é desconcertante, a ordem errática dos capítulos é, obviamente, uma brincadeira dadaísta. Na prática, os laços de referencialidade entre a obra e a realidade são claramente mantidos, porém, o carácter “construtivo” da mesma sobressai, nomeadamente através dos comentários meta-poéticos.

Além de adaptar técnicas estruturais de escrita próximas do Cubismo (e de Dada), Williams reporta-se a Juan Gris, um seu favorito, recorrendo a *ekphrasis* num excerto em prosa que tem como intertexto pictórico a tela *The Open Window* (1921):

But such a picture as that of Juan Gris, though I have not seen it in color, is important as marking more clearly than any I have seen what the modern trend is: the attempt is being made to separate things of the imagination from life, and obviously, by using the forms common to experience so as not to frighten the onlooker away but to invite him, (...) ⁸

Things with which he is familiar, simple things – at the same time to detach them from ordinary experience to the imagination. Thus they are still “real” they are the same things they would be if photographed or painted by Monet, they are

8 Interpolado pelo poema “The Rose”.

recognizable as things touched by the hands during the day, but in this painting they are seen to be in some peculiar way-detached

Here is a shutter, a bunch of grapes, a sheet of music, a picture of sea and mountains (particularly fine) which the onlooker is not for a moment permitted to witness as an "illusion". One things laps over on the other, the cloud laps over on the shutter, the bunch of grapes is part of the handle of the guitar, the mountain and the sea are obviously not "the mountain and the sea," but a picture of the mountain and the sea. All drawn with admirable simplicity and excellent design – all a unity – (WILLIAMS, CPI: SAA: 194-197)

Na realidade, o quadro organiza-se em função de abstrações geométricas metafóricas que enfatizam as formas comuns aos objectos. Gris parece ter quase seguido instruções de Williams, elevando objectos que se encontravam sob escrutínio directo dos sentidos ao mundo da arte e submetendo-os através da imaginação subjectiva a uma estrutura formal.

A omissão assinalada pela nota 8 (*supra*) corresponde à interrupção do texto em prosa pelo poema "The Rose"/VIII, o qual é associado por parte da crítica à colagem *Roses* (1912) de Gris. Ainda que a ligação não seja sancionada por todos os críticos, encontram-se semelhanças (técnicas e temáticas) entre texto e imagem. "The Rose" revela a existência de fragmentação sintáctica que é ressonância do cubismo literário (aprendido em Apollinaire), mas também de pulverização pictórica ("wither? It ends –" e "The place between the petal's/edge and the"). O aspecto fragmentário do poema é realçado pelo contraste entre estrofes de fôlego variável: umas longas e outras constituídas por verso único, facto que acentua um aspecto de irregularidade. A segunda estrofe, por exemplo, assemelha-se a um estilhaço linguístico: "wither? It ends –." O uso de travessão frisa a separação entre as palavras, estando em consonância com a ideia de isolamento que perpassa o poema e que é veiculada pela repetição de "edge". A precisão de contornos é acentuada na quarta e décima primeira estrofes, que afirmam a separação da rosa de todo o seu contexto envolvente (contexto que na colagem confunde pela profusão de elementos). Referindo-nos à crítica, vemos que Peter Halter, por exemplo, defende que as várias arestas ("edge[s]") deste poema parecem reter a energia agressiva da tesoura utilizada para os recortes da colagem (HALTER 1994: 77). Ao passo que Peter Schmidt comenta o poema afirmando:

The work is full of playful conflation of the real and artificial, especially as they are revealed by the word *edge*, one of the key words in the poem. *Edge* comes to mean the physical edge of the rose petals, the edge of the poetic line as it ends on the page.

the boundary between the physical rose and the roses constructed by the artist in painting and poetry, and, finally, the interface between traditional and new uses of the rose in art. (SCHMIDT 1988: 70)

À interpretação de Schmidt poder-se-ia acrescentar que “edge” se transforma em linha de separação mas também em local de tensão, à semelhança dos traços das pinturas cubistas que exprimem a tensão da ambiguidade ou da indefinição, ou ainda da violação da aparência real. Aliás, as arestas evocam necessariamente os pontos de força da colagem que confunde pela sobreposição de elementos.

Tal como na colagem, o leitor do poema é sujeito a um processo de estranhamento resultante da fragmentação e da escolha dos inesperados materiais de construção, tão criativos quanto os usados por Marcel Duchamp em *The Large Glass*. A flor é restituída à sua qualidade – isenta de conotações gastas – através da mestria técnica:

The rose carried weight of love
but love is at an end—of roses

It is at the edge of the petal
that love waits

Um outro exemplo da aproximação ao Cubismo prefigura-se no poema “Young Love”/IX. Não porque existam referências a alguma pintura cubista (o único pintor mencionado no poema IX é John Marin, sobejamente conhecido pelas suas diversas “skyscraper soups” sobre Nova Iorque – por exemplo, *Brooklyn Bridge* (1910), *Movement, Fifth Avenue* (1912) –, mas porque a justaposição de imagens, objectos e vivências, de alguma forma, parece próxima da ideia de imensidão e simultaneidade de percepção evidentes no registo pictórico que Ferdinand Léger faz da cidade em *The City* e em *Men in the City*, ambos de 1919. A primeira pintura poderia ser uma abstracção de qualquer cidade, onde se vêem os edifícios, mas também as pessoas, anónimas, descaracterizadas, mas, por certo, todas elas com uma história de vida que se adivinha e confunde no turbilhão da urbanidade. Na segunda tela, as figuras humanas são mais proeminentes, mas fundem-se com a cidade pela sobreposição de linhas e formas. É esta diluição do humano no urbano a característica comum entre os quadros e o poema. No texto IX surgem justapostos elementos dispersos: o fim de uma relação amorosa (que domina boa parte do poema), a menção de objectos vários (basicamente peças de mobiliário e roupa), frases e perguntas desconexas. Os versos reportam-se a pedaços de realidade colados e misturados: “Wringley’s, appendicitis,

John Marin:/ skyscraper soup—”. Tudo isto em “New York” e num texto em que existe uma terceira pessoa descrita como: “Clean is he alone/after whom stream/the broken pieces of the city —/flying apart at his approaches”. O aspecto geométrico “quebrado” da urbe é enfatizado nas composições de Léger pelas arestas das formas geométricas que delineiam os edifícios. Quadros e poema não são semelhantes, mas a ambos subjaz uma percepção comum da cidade, campo de acção privilegiado das vanguardas.⁹

Outro poema que consubstancia as estratégias cubistas é “Composition”/XII. Impedindo uma leitura linear e desafiando o receptor a procurar uma linha de consistência, o texto fomenta o mesmo esforço de integração de significados que é exigido pelas telas cubistas. O poema está sujeito a estratégias cubistas resultantes da indefinição de significados que criam uma tensão entre composição e referencialidade (PERLOFF 1999: 125-129). De facto, o texto não é um mero registo descritivo de uma “red paperbox”; antes, “[l]ike a Cubist painting, Williams’ poem introduces contradictory clues that resist all attempt to apply the test of consistency.” (PERLOFF 1999: 129). Na prática, a análise do poema resulta na impossibilidade de construção de uma leitura clara e unívoca. “The red paper box” é afinal forrada de “imitation leather”. Há ainda outra incongruência em “[b]ut the stars/are round/cardboard/with a tin edge”. A confusão de imagens é fantásiosa. Reconhecem-se os elementos mencionados no poema, porém, as relações que estabelecem entre si contrariam uma ordem lógica esperada, como bem se percebe pelas quarta e quinta estrofes:

Its twainch trays
have engineers
that convey glue
to airplanes

or for old ladies
that darn socks
paper clips
and red elastics—

9 Ressalve-se que, a julgar pela opinião expressa por Williams, na Autobiografia, relativamente aos quadros de Léger que viu quando visitou o pintor, juntamente com Pound, em 1924, em Paris, este não era um dos seus cubistas favoritos (WILLIAMS, AUTO 1967: 232).

A estranheza causada por estas associações propaga-se à estrofe imediata, onde se pode ler: “What is the end/to insects/that suck gummed/labels?”.

Perloff considera o efeito deste poema semelhante ao da pintura de Gris salientando:

Juan Gris, Williams’ “favourite painter” at this time (A, 318), uses geometric analogies to confound the absolute identities of objects and their special positions, but he does not submit his objects to the large-scale decomposition we find in, say, Picasso’s *Ma Jolie*.

Consider *Still Life before an Open Window: Place Ravignan*, painted in 1915 (...). Here we can identify the objects on the table—carafe, bowl of fruit, goblet, newspaper – and the window view—shuttered windows across the street, trees, balcony rails—quite easily. We can also make out the label “MEDOC” and the block letters of “LE JOURNAL.” But Gris “real” objects are seen as through a distorting lens; they are rigidly subordinated to the geometric structure of the painting: a complex set of interlocking triangles and rectangular planes whose special positions are ambiguous. (PERLOFF 1999: 126)

Concordando com esta linha de leitura e com a comparação de efeitos técnicos, não se pode deixar de referir que os objectos escolhidos para este poema violam, de forma muito mais vincada, as relações lógicas entre si do que os objectos de *Still Life before an Open Window: Place Ravignan*. Afinal um jornal, uma garrafa ou uma taça com fruta são normalmente colocados em cima de uma mesa (porque não imaginar em frente a uma janela aberta?) Já as estrofes acima citadas fogem por completo a este “relacionamento lógico”. Acresce que alguns dos elementos mencionados por Perloff só dificilmente se identificam no quadro. Assim, a estratégia usada por ambos os artistas difere. Em Williams não há dúvidas quanto aos objectos mencionados; em Gris não há dúvidas quanto às relações lógicas entre objectos (o que há é dificuldade de os apreender pela desfiguração a que estão sujeitos). Em todo o caso, a violação de uma perspectiva mimética é evidente.

A propósito do poema XII pode ainda reconhecer-se, pelo “nonsense” das associações feitas, a intervenção de estratégias dadaístas. Este texto, como vários outros de *Spring and All*, parece habitar um limbo entre Cubismo e Dada.

Ainda antes de 1923 são evidentes exemplos (que se materializam de formas várias) da ligação da escrita de Williams às artes visuais. Permanecendo dentro das

associações ao Cubismo gostaríamos de abordar ainda dois textos: “March” (1921) e “January Morning: *Suite*” (1917).

Em “March” parte dos fragmentos são textos *ekphrásticos* sobre pintura e arquitetura da antiguidade: as imagens da arte do passado são submetidas à estrutura formal da arte do presente: a colagem. As estrofes numeradas justapõem temas diferentes: I – a chegada da Primavera ao ambiente desolado e frio do Inverno; II – o mês de Março que faz lembrar as pirâmides, sendo também comparado a Fra Angelico e a “band/ of young poets that have not learned/ the blessedness of warmth”; III – o baixo relevo assírio em alabastro do século VII a.C., com a imagem do rei Ashur-banipal, que se encontra no British Museum, em Londres; IV – “My second spring –” que corresponde à descrição em texto *ekphrastico* da *Annunciation* (1430), de Fra Angelico, que está no Convento de S. Marco em Florença:

(...)

My second Spring—painted
a virgin—in a blue aureole
sitting on a three-legged stool,
arms crossed—
she is intently serious,

and still

watching an angel
with colored wings
half kneeling before her—
and smiling—the angel’s eyes
holding the eyes of Mary
as a snake’s hold a bird’s.
On the ground there are flowers,
trees are in leaf.

A estrofe V termina com a promessa de tempestade e a chegada de uma terceira Primavera interrompida por uma breve referência ao Portão de Nabucodonosor de Ishtar Gate of Babylon, que se encontra no Pergamon Museum, em Berlim (“think of the blue bulls of Babylon”). No caso de “March” as obras de arte referidas não pertencem a correntes modernistas, porém, é na justaposição de diferentes elementos (Natureza, pirâmides, pintura de Fra Angélico, relevo assírio-babilónico) que

encontramos uma técnica semelhante à dos cubistas, utilizada, por exemplo por Picasso, no quadro *Guitar, Sheet Music and Wine Glass* (c. 1912), ou na colagem *Guitar* (1913). Aliás, pressentem-se no poema não tanto vozes diferentes, mas discursos dispersos que se (con)fundem e prenunciam uma estrutura polifónica.

Um exemplo mais evidente de poema polifónico é “January Morning: *Suite*”. O texto é constituído por quinze estrofes numeradas sem relação aparente entre si. Só na décima quinta estrofe os diferentes momentos são entendidos como realidades sobre as quais o eu lírico queria escrever poemas inteligíveis para uma “old woman.” Os fragmentos que o compõem, ainda que dominados por uma única voz, versam temas díspares como, por exemplo: I – os prazeres do que se vê em viagem; II – o adiamento de uma operação; V – um cavalo coberto por uma colcha e de focinho no ar; XIII – o encorajamento de alguém ao trabalho, com a promessa, irónica, de vir a ser encontrado morto ao pé de uma cómoda. Ao longo do poema, só uma única vez, na estrofe VIII, há interrupção por uma segunda voz. Mais uma vez, a inclusão de elementos díspares se assemelha à técnica cubista de composição a partir de objectos (e materiais) que, aparentemente, nada têm em comum, contrariando uma lógica esperada. “Overture to a Dance of Locomotives” é outro bom exemplo de polifonia.

Ao nível ainda mais restrito da língua/sintaxe deve o leitor de Williams dar atenção aos encavalgamentos extremos, característicos em muitos dos seus poemas, e que adiam por momentos o significado da leitura, tal como as distorções cubistas diferem no tempo a nossa percepção cabal dos objectos. Um bom exemplo surge em *Spring and All*, em “The Right of Way”, poema que termina em: “I saw a girl with one leg/ over the rail of a balcony.” O que inicialmente é entendido como uma rapariga com uma perna, é afinal uma rapariga que tem uma perna por cima do corrimão de uma varanda (o leitor é induzido a respostas diametralmente diferentes às situações). Isto é, a percepção inicial é incompleta e gorada. Outro exemplo é “Love Song (Daisies are broken),” (1917) que descreve uma cena campestre. Nada denuncia aparentemente a ligação ao Cubismo. Se a leitura dos dois primeiros versos do poema (“Daisies are broken/ petals are news of the day”) for ditada pelo fim de cada verso, obtêm-se duas afirmações distintas. Se, no entanto, o leitor considerar a existência de encavalgamento (“Daisies are broken/petals”), então “petals” é sujeito a uma dupla função sintáctica, servindo como nome predicativo do sujeito da primeira frase e como sujeito da segunda. Esta indefinição cria uma duplicidade de perspectiva – “cubista” – sobre a palavra.

Este apontamento sobre as ligações de Williams ao Cubismo demonstra em que medida houve uma partilha de pressupostos estéticos e técnicas construtivas entre o poeta e os artistas visuais. A transferência de formas de abordagem dos objectos/da realidade, adaptada ao meio específico de expressão de cada arte, é o elo de união agregador deste diálogo intersemiótico. Mas não é só com o Cubismo que Williams convive na sua escrita: *ekphrasis*, Dada e Precisionismo assumem, de igual forma, posições de relevo na sua produção poética.

OBRAS REFERENCIADAS

- ALTIERI, Charles. (1995): *Painterly Abstraction in Modernist American Poetry. The Contemporaneity of Modernism*. (1989). University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania University Press.
- HALTER, Peter. (1994): *The Revolution in the Visual Arts and the Poetry of William Carlos Williams*. Cambridge Studies in American Literature and Culture. Cambridge: Cambridge University Press.
- MARLING, William. (1982): *William Carlos Williams and the Painters, 1909-1923*. Athens, Ohio: Ohio University Press.
- PERLOFF, Marjorie. (1999): *The Poetics of Indeterminacy Rimbaud to Cage*. (1981). Evanston: Northwest University Press.
- SAYRE, Henry M. (1983): *The Visual Text of William Carlos Williams*. Urbana: University of Illinois Press.
- SCHMIDT, Peter. (1988): *William Carlos Williams, the Arts, and Literary Tradition*. Baton Rouge: Louisiana State university Press.
- WILLIAMS, William Carlos. (1954): *Selected Essays of William Carlos Williams*. New York: Random House.
- _____. (1967): *The Autobiography of William Carlos Williams*. (1951). New York: New Directions.

_____. (1977 [1958¹]): *I Wanted to Write a Poem. The Autobiography of the Works of a Poet*. New York: New Directions.

_____. (2000): *Collected Poems I 1909-1939*. (1987). Ed. A. Walton Litz and Christopher MacGowan. Manchester: Carcanet Press.