

**O Poeta Chega Sempre Tarde:
A Ansiedade da Influência e a Busca da Originalidade
em Wallace Stevens e Eugénio de Andrade¹**

**João de Mancelos
(Universidade Católica Portuguesa, Viseu)**

“Devemos inventar tudo porque a realidade é uma coisa que não existe.
O que existe é a realidade da nossa imaginação.”
Armando Baptista-Bastos, *O Cavalo a Tinta-da-China*

Palavras-chave: Eugénio de Andrade, Wallace Stevens, intertextualidade, literatura comparada

Keywords: Eugénio de Andrade, Wallace Stevens, intertextuality, compared literature

1. Ver pela primeira vez

Será possível a um jovem poeta personificar um moinho sem pensar em Dom Quixote errando pelas planícies de Espanha? Ou refletir acerca das associações simbólicas de uma maçã sem evocar o pecado original descrito no Antigo Testamento? Ou mesmo dobrar o Cabo da Boa Esperança sem recordar o Adamastor camoniano? Se esse poeta fosse capaz de ver pela *primeira vez*, deixaria de ser um Atlas suportando aos ombros o mundo da tradição canónica; não enfrentaria algum escritor tutelar e influente; não nimbaria pessoas, animais e coisas com os símbolos tecidos dentro de cada cultura; não se debateria com metáforas gastas pelo uso e pelo tempo, esvaziadas do seu valor poético e remetidas para o lugar-comum; nem teria de utilizar a língua que lhe pré-existe.

Contudo, a menos que o poeta seja um recém-nascido ou tenha *o olhar inocente de Caeiro*, uma feliz expressão de Eugénio de Andrade (1995: 125), a permeabilidade às influências autoral, linguística, estética, temática, simbólica, mítica, cultural, é inevitável. Neste contexto, a originalidade não existe, como defende o crítico franco-canadiano Raymond Federman, que usa um jogo de palavras para argumentar: “There is no original voice, but only a voice mumbling to itself (...) and an imagination imagining that it is imagining” (Federman, 1976: 573).

Deverá, então, o poeta remeter-se ao lugar discreto de continuador, limitando-se a

¹ Mancelos, João de. “O Poeta Chega Sempre Tarde: A Ansiedade da Influência e a Busca da Originalidade em Wallace Stevens e em Eugénio de Andrade”. *So Long Lives This, and This Gives Life to Thee: Homenagem a Maria Helena de Paiva Correia*. Org. Alcinda Pinheiro de Sousa et al. Lisboa: Departamento de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa, 2009. 327-336. ISBN: 978-972-8886-10-3

juntar a sua voz à polifonia vigorosa da tradição? Ou poderá ser original, mesmo que apenas na forma como reagrupa o que já existe, transmitindo a partir daí a *ideia* de novidade? Não há uma resposta definitiva às questões enunciadas. O certo é que perante o fardo da tradição literária que o precede, o poeta *sabe* que chega tarde, e esse facto desassossega-o, como nota Harold Bloom, em *A Map of Misreading*:

A poet (...) is not so much a man speaking to men as a man rebelling against being spoken to by a dead man (the precursor) outrageously more alive than himself. A poet dare not regard himself as being *late*, yet cannot accept a substitute for the first vision he reflectively judges to have been the precursor's also. (Bloom, 1975: 19)

Nesta linha, qualquer escritor ambicioso — *forte*, na terminologia bloomiana (1975: 12) — vive numa permanente tensão ou ansiedade: por um lado, receia ser apenas um imitador, influenciado por poetas maiores; por outro, deseja ser original, influenciar, conquistar o seu espaço numa galeria de autores reconhecidos (Bloom, 1973: 94).

Neste breve ensaio, debruçar-me-ei sobre a ansiedade da influência em Wallace Stevens (1879-1955) e Eugénio de Andrade (1923-2005), e nas estratégias utilizadas por estes autores para tentarem chegar à originalidade e, assim, revelarem o seu génio criativo. Importa, antes de mais, explicar a razão da escolha destes dois autores, separados no tempo, no espaço e na cultura onde se inserem:

- a) Ambos sentiram a influência dos poetas predecessores e referiram-na tanto em textos literários e como em meditações metapoéticas;
- b) Ambos recorreram a estratégias semelhantes para demandarem a originalidade;
- c) Eugénio manifesta uma grande estima literária pela obra de Stevens. Na entrevista “Pessoa, a Lua e os Brinquedos”, incluída em *Rosto Precário* (1979), o poeta português inclui Stevens entre os nomes maiores das letras universais: “Kavafis, Machado, Eliot, Rilke, Ungaretti, Char, Stevens” (Andrade, 1995: 124). Anos mais tarde, esta admiração persiste e é sublinhada numa entrevista concedida a Paulo da Costa. Nesse encontro, Eugénio afirma categoricamente que Stevens é o poeta norte-americano que mais admira (Andrade, 2006: 2).

Mesmo que não dispuséssemos dos referidos testemunhos, seria possível deduzir esse apreço literário, através de uma leitura informada e atenta da poesia eugéniana. O poeta português evoca o escritor de Reading, em referências intertextuais endoliterárias ora explícitas, como sucede no poema “A Pergunta de Stevens” (Andrade, 2005: 504), ora implícitas, nos textos “Canto rouco” (Andrade, 2005: 96), “Quase de Nácar” (Andrade, 2005: 283, 284), “À Chegada do Verão” (Andrade, 2005: 495), ou “Harmónio” (Andrade, 2005: 502, 503).

Explicados os motivos que me levam a contrastar estes autores, resta dizer que para

efetuar a minha análise recorro, no caso de Eugénio, à sua obra poética; aos textos recolhidos nos três livros de carácter reflexivo e biográfico: *Os Afluentes do Silêncio* (1968), *Rosto Precário* (1979) e *À Sombra da Memória* (1993); a algumas entrevistas não coligidas nos respetivos volumes. No que respeita a Stevens, baseio-me na sua obra literária; no volume *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination* (1951) que, como o subtítulo indica, agrupa estudos diversos sobre a dialética entre a imaginação e a realidade; nalguns passos do seu diário e em textos epistolares, um acervo documental importante para compreender o pensamento stevensiano. Tanto no caso de Eugénio como de Stevens, consultei ensaios de alguns dos principais pensadores deste e do outro lado do Atlântico.

2. A ansiedade dos poetas

Wallace Stevens sentiu de sobremaneira o peso da tradição poética inglesa e norte-americana, em geral, e de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e Walt Whitman (1819-1892), em particular. Aos seus leitores e correspondentes epistolares, Stevens dá conta dessa ansiedade da influência com notável assiduidade. Por exemplo, num dos aforismos metapoéticos coligidos em *Adagia*, Stevens questiona-se: “How has the human spirit ever survived the terrific literature with which it has had to contend?” (Stevens: 1997: 907). Como pode, de facto, um escritor cantar ou contar algo, se tantos assuntos foram já abordados, e de uma forma tão perfeita, ao longo de milhares de anos de lírica, drama e narrativa?

No mesmo espírito, na quarta parte de “Notes Toward a Supreme Fiction”, um dos seus mais celebrados poemas, Stevens exprime de forma lapidar a consciência de que a ideia original já foi, há muito, apropriada: “The first idea was not our own” (Stevens, 1997: 331).

Na mesma linha, num passo do volume *À Sombra da Memória* (1993), livro onde reúne meditações, homenagens e notas biográficas, Eugénio questiona-se:

Gostaria (...) de perguntar como é que podemos abdicar dessa memória cultural onde tantas águas afluem, com que fomos construindo a casa. “Deve haver, no mais pequeno poema de um poeta, qualquer coisa por onde se note que existiu Homero”. São palavras de Fernando Pessoa a quem, como se vê, esta questão também preocupava. (Andrade, 1993: 43)

Aparentemente, ao poeta não resta senão vergar-se ao peso da tradição literária que o precede. Mas será mesmo assim? Em “Pessoa, a Lua e os Brinquedos” (*Rosto Precário*, 1979), Eugénio argumenta:

(...) cada artista tem a sua árvore genealógica, se não estiver enganado de pai ou de mãe. Mas em coisas de arte não se trata apenas de herdar uma das múltiplas tradições, trata-se sobretudo de a enriquecer. O poeta recebe, é certo, mas também dá, numa reciprocidade total. E ao inserir-se numa tradição, seja ela qual for, prosseguindo-a, ou renovando-a, ou transgredindo-a, o poeta torna-se responsável perante a sua língua por essa coisa cada vez mais rara: a transparência do mundo. Porque a obra de criação, nunca é de mais repeti-lo, não se faz apenas com seduções e exasperações culturais. (Andrade, 1995: 122-23)

Neste passo, Eugénio usa três verbos sugestivos para relacionar qualquer poeta com a tradição: prosseguir, renovar, transgredir. São termos que quase resumem as possibilidades que logicamente se oferecem a um escritor perante o passado literário. Digo *quase* porque existe ainda uma quarta hipótese que o Eugénio não enuncia mas que pratica: a *recusa*.

Se é verdade que nas entrevistas e reflexões Eugénio enumera os poetas, músicos e artistas plásticos diletos, também é certo que demonstra um misto de fascínio e desconforto em relação a uma figura maior das letras universais: Fernando Pessoa (1888-1935), o ortónimo e os seus heterónimos, com destaque para Álvaro de Campos, “o mais sedutor” (Andrade, 1995: 25).

Eugénio refere Pessoa com uma indisfarçada admiração em diversos inquéritos e meditações, considerando-o um dos maiores poetas portugueses, juntamente com Luís de Camões (1524?-1580), Cesário Verde (1855-1886) e Camilo Pessanha (1867-1926) (Andrade, 1995: 108). Na juventude, Eugénio copiava diligentemente para cadernos escolares os poemas pessoanos, na altura ainda pouco divulgados, e partilhava com amigos e escritores a paixão pelo autor de *Mensagem* (Andrade, 1995: 60). Mais tarde, não hesitou em atribuir-lhe, a par com Pessanha, o lugar de mestre: “Eu andava então muito fascinado por Fernando Pessoa, com quem na Biblioteca Nacional aprendia o duro ofício da poesia” (Andrade, 1995: 24).

Este *fascínio* foi-se tornando incómodo, à medida que Eugénio se apercebia de que a voz do modernista poderia abafar a sua, remetendo-o para o papel discreto de um mero continuador. Uma estratégia para lidar com a ansiedade foi enunciada na crónica “Sem abrigo para tanto amor”, presente em *Rosto Precário* (1979): “se queria que a palavra poética se confundisse com o marulhar do meu próprio sangue, só me restava escrever exatamente de costas para ele” (Andrade, 1995: 25).

A relação de Eugénio com Pessoa assemelha-se à do jovem poeta (efebo) com o seu precursor, tal como é enunciada por Harold Bloom em *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry* (Bloom, 1973: 94). Para o ensaísta norte-americano, este fenómeno recorda a luta de Édipo, em que o filho tenta ocupar o lugar do pai para conquistar a almejada anterioridade, sobrepondo-se, deste modo, à figura que tanto o influenciou.

Importa considerar a semelhança entre as formas utilizadas por Stevens e Eugénio para

superarem esta influência e fazerem ouvir a sua voz. Tendo em conta o reduzido âmbito deste ensaio, deter-me-ei apenas sobre duas: buscar na natureza uma visão original; procurar no sábio uso da imaginação uma voz distinta.

3. A terra, centro do poema

Segundo Teresa Lameiras, em *Poesia e Circularidade em Wallace Stevens*, “o poeta podia alcançar o novo, tentando novas combinações e poderes das artes ainda não experimentados ou virando-se para o grande recurso que é a natureza” (Lameiras, 1985: 22). Na natureza “nada se esgota com o seu primeiro uso; não tem começo nem fim, mas um poder circular que se repete, assemelhando-se, deste modo, ao espírito do *scholar* que se mantém num movimento circular ilimitado conducente a um aperfeiçoamento” (Lameiras, 1985: 31).

Neste sentido, a demanda da originalidade poética coincide com a busca da essência do mundo animal, vegetal e animal que nos rodeia. Esta a estratégia foi utilizada, por exemplo, pelo pai do transcendentalismo norte-americano, Ralph Emerson (1803-1882), que preferia debruçar-se sobre a natureza a ler as obras dos autores percursos, evitando assim a influência destes, e desenvolvendo a sua voz poética a partir da *observação direta*. No discurso “The American Scholar” (1838), que tanto entusiasmou a Phi Beta Kappa Society da Universidade de Harvard, o poeta de Bóston argumenta: “Nature then becomes to him the measure of his attainments. So much of nature as he is ignorant of, so much of his own mind does he not yet possess. And, in fine, the ancient precept, “Know thyself,” and the modern precept, “Study nature,” become at last one maxim” (Emerson, 1998: 1611).

De igual modo, Walt Whitman (1819-1892), discípulo de Emerson, afasta-se do saber livresco, para não se *intoxicar* (o termo é seu) com as experiências dos outros escritores. Alternativamente, na segunda secção de “Song of Myself”, o poeta de Brooklyn incentiva o leitor a procurar o contacto em primeira mão com a natureza:

Stop this day and night with me and you shall possess the
 origin of all poems,
 You shall possess the good of the earth and sun (there are
 millions of suns left),
 You shall no longer take things at second or third hand, nor
 look through the eyes of the dead, nor feed on the
 specters in books,
 You shall not look through my eyes either, nor take things
 from me,
 You shall listen to all sides and filter them from your self.
 (Whitman, 1986: 64-65)

Na esteira de Emerson e Whitman, Stevens equaciona a herança literária e a comunhão direta com a natureza. Na entrada de 27 de Dezembro de 1898 do seu diário, descreve um aprazível passeio a pé, um dos seus passatempos (Bloom, 2003: 14), ao Monte Penn, perto de Reading. Ao chegar ao topo da colina, sentou-se numa pedra, contemplou a vista, e meditou: “I wonder why people took books into the woods to read in summertime when there was so much else to be read that one could not find in books” (Stevens, 1997: 925).

De facto, numa carta a Louis Untermeyer, datada de 8 de Novembro de 1926, Stevens declara o meio ambiente como a sua principal “fonte de abastecimento” (Stevens, 1981: 247). Na obra poética stevensiana, é possível identificar os quatro elementos naturais e os conceitos associados a cada um: o fogo (representado pela *luz* e pela *fornalha*, sinónimos da imaginação e do potencial criativo); a terra (concretizada pela *pedra*, símbolo da essência, pelo *crystal*, representando a transparência do ser, ou pela *lua*, que preside à imaginação); a água (em especial o oceano); o ar (com particular relevo para o *céu* e para o *vento*, com significados variáveis). Como nota o crítico Stephen Whicher, é a partir da natureza que Stevens constrói, com originalidade, um sistema de símbolos, uma linguagem singular, uma *caligrafia* (Whicher, 1977: 95).

Também Eugénio se assume como um escritor eminentemente telúrico. Ao longo de mais de três dezenas de obras de poesia, permaneceu fiel às raízes e à terra-mãe, um afeto que moldou tanto a sua poética como os valores que defendeu (Saraiva, 1995: 37). A paisagem geográfica e humana que canta é sobretudo *local* (a das Beiras e do Alentejo), mas o intenso amor que partilha pelo solo é comum aos habitantes das mais variadas partes do globo e, por isso, é *universal*. Essa paixão encontra-se bem expressa neste passo de *Rosto Precário* (1979), frequentemente citado pela crítica:

Sou filho de camponeses, passei a infância numa daquelas aldeias da Beira Baixa que prolongam o Alentejo e, desde pequeno, de abundante só conheci o sol e a água. Nesse tempo, que só não foi de pobreza por estar cheio do amor vigilante e sem fadiga da minha mãe, aprendi que poucas coisas há *absolutamente* necessárias. São essas coisas que os meus versos amam e exaltam. A terra e a água, a luz e o vento consubstanciaram-se para dar corpo a todo o amor de que a minha poesia é capaz. As minhas raízes mergulham desde a infância no mundo mais elemental. (Andrade, 1995: 37)

Como nota Óscar Lopes, na poesia eugeniana esse mundo *elemental* estrutura-se em torno dos quatro elementos míticos: a terra (mencionada através de inúmeros frutos); o ar (evocado pelo *vento*); o fogo (com o qual se relacionam os termos *ardor* e *luz*); e a água

(concretizada nas alusões ao *rio* ou ao *mar*) (Lopes, 2001: 28). Atrever-me-ia a acrescentar um quinto elemento: o corpo humano, que Eugénio tantas vezes *vegetaliza* e radica na terra, negando assim a antinomia homem/natureza, e vendo, em vez disso, o homem *como* natureza e *da* natureza.

Em qualquer dos casos, tanto Stevens como Eugénio recorrem ao meio natural como centro da sua poesia, e aos elementos como material para elaborarem metáforas sobre o ser humano, a realidade, a vida e, não menos importante, o ato criativo.

4. A procura da originalidade através da imaginação

Como cantar a terra — tema por excelência de grandes poetas, como Virgílio (70-19 a.C.), Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Walt Whitman (1819-1892), Konstantinos Kavafis (1863-1933), Rabindranath Tagore (1861-1941), Miguel Torga (1907-1995), Seamus Heaney (1939-) — de uma forma *original*?

Não se trata de um empreendimento fácil e só os poetas geniais o conseguirão, como adverte Stevens diversas vezes. Em “Imagination as Value”, por exemplo, afirma:

(...) the great poems of heaven and hell have been written and the great poem of the earth remains to be written. I suppose it is that poem that will constitute the true prize of the spirit and that until it is written many lesser things will be so regarded, including conquests that are not unimaginable. (Stevens, 1997: 730)

Para Stevens, a dificuldade em cantar a natureza reside no facto de esta se encontrar revestida de *ficções*. Este termo, recorrente na sua obra, designa associações, símbolos, metáforas, visões poéticas, tessituras verbais, mitos, convenções, interpretações acumuladas pela tradução literária. Com espírito, Stevens compara estas ficções a camadas de tinta, que ocultam a essência da natureza: “The world has been painted” (Stevens, 1981: 402).

A missão do poeta é descobrir o mundo, através de um processo de *decreation*, como o escritor afirma no final do volume *The Necessary Angel* (1951): “decreation is making pass from the created to the uncreated (...). Modern reality is a reality of decreation, in which our revelations are not the revelations of belief, but the precious portents of our own powers” (Stevens, 1997: 750).

Para Stevens, esse trabalho de desnudamento da natureza (*decreation*) é feito com o auxílio de uma força poderosíssima, “the most powerful thing in the world”, a *imaginação* (Stevens, 1982: 162). Só esta permite que o poeta dispa constantemente a realidade das ficções

alheias, e a veja na sua originalidade. Veena Prasad, em *Wallace Stevens: The Symbolic Dimensions of His Poetry*, explica:

The question of imagination and reality is somewhat philosophical, but Stevens' approach to it is sensitive and poetic. He wants to perceive reality as it really is and not as it appears. The one easily available to perception is certainly not the real one because it is hidden underneath the traditional associations [fictions]. Imagination does this work for the poet: it distorts reality, purges it out of all taints and makes it available for perception in its raw form. (Prasad, 1987: XI)

O primeiro canto de *The Man with the Blue Guitar* (1937), obra incontornável para a compreensão do pensamento estético stevensiano, articula harmoniosamente a realidade e a imaginação, e prefigura o poeta como a entidade capaz de traduzir a primeira através da segunda:

The man bent over his guitar,
A shearsman of sorts. The day was green.

They said, "You have a blue guitar,
You do not play things as they are."

The man replied, "Things as they are
Are changed upon the blue guitar."

And they said then, "But play, you must,
A tune beyond us, yet ourselves,

A tune upon the blue guitar
Of things exactly as they are".
(Stevens, 1997: 135)

No texto citado, o poeta emerge como um guitarrista, inspirado pelo célebre óleo "The Old Guitarist" (1903), de Pablo Picasso (1881-1973), o pintor e ceramista espanhol, referido na parte XV de *The Man with the Blue Guitar*. Essa associação não é inusual em Stevens dado que, noutros poemas, este apresenta o homem de letras como um pianista ou mesmo um comediante. Por seu turno, a arte da escrita corresponde à viola azul, uma cor conotada com a fantasia. A realidade ("things as they are") é criada ou recriada através da imaginação privilegiada (porque fértil e sensível) do poeta, e despida das ficções acumuladas por outros escritores.

Mas como se processa a *originalidade* stevensiana? Os críticos salientam várias facetas da sua arte, que se combinam para dar uma sensação de novidade. O poeta expressa-se num vocabulário rebuscado, ao ponto de parecer que constrói uma linguagem única, onde vocábulos

como *sol, lua, dia, noite, rocha* ou *fogo* assumem conotações algo diferentes das que a generalidade dos escritores lhes atribui. Arquitecta imagens ou metáforas invulgares, para exprimir a um tempo a realidade do mundo e da mente, ou a realidade do mundo através da mente. Expressa-se com um notável domínio da métrica e um ouvido atento à sonoridade das palavras, que agrupa como se fossem notas numa melodia, recorrendo a todas as possibilidades dos códigos fónico, rítmico, métrico e versificatório, e surpreendendo o leitor com cadências invulgares. Stevens consegue assim fazer-nos ver a realidade de uma forma diferente, *como se a olhássemos pela primeira vez*. Em *Notes Toward a Supreme Fiction* (1942), afirma: “The poem refreshes life so that we share / For a moment, the first idea” (Stevens, 1997: 331).

Um bom exemplo encontra-se no poema “The Idea of Order at Key West”, que é um dos mais belos de Stevens, pela riqueza de imagens e subtiliza lírica. Uma mulher (*poeta*) caminha pela praia e através do seu canto (*imaginação*) transforma a voz do oceano (*realidade*) num mar pleno de sentido, ordem e beleza. Os dois homens que a escutam sentem que ouviram o som do mar pela primeira vez, como num encantamento:

It was her voice that made
The sky acutest at its vanishing.
She measured to the hour its solitude.
She was the single artificer of the world
In which she sang. And when she sang, the sea,
Whatever self it had, became the self
That was her song, for she was the maker. Then we,
As we beheld her striding there alone,
Knew that there never was a world for her
Except the one she sang and, singing, made.

.....

Oh! Blessed rage for order, pale Ramon,
The maker's rage to order words of the sea,
Words of the fragrant portals, dimly-starred,
And of ourselves and of our origins,
In ghostlier demarcations, keener sounds.
(Stevens, 1997: 106)

Como nota o poeta e crítico António Ramos Rosa, também Eugénio procura obstinadamente restituir “todos os elementos da condição humana à pureza e, portanto, à energia do olhar original”. E prossegue: “Na verdade, as coisas tais quais as vê o senso comum não são tais quais as vê o poeta, o senso poético. Porque este (...) as vê tais como elas são na sua realidade primeira, não segundo uma ótica deformada e gasta, mas restituída ao seu espaço original” (Rosa, 2003: 52 e 53).

Lidos neste sentido e contexto, os versos “levo comigo uma criança / que nunca viu o

mar” (Andrade, 2005: 100), do poema “Quase nada”, podem ser entendidos, metaforicamente, como o desejo do poeta em mostrar ao leitor uma realidade natural, o oceano, como se fosse pela primeira vez.

Tal como Stevens, também Eugénio assevera a necessidade do recolhimento, para mergulhar no seu mundo mental e, concomitantemente, na imaginação. Em *Rosto Precário* (1979), o poeta de Póvoa de Atalaia afirma: “Quando escrevi *Ostinato Rigore* andava interessadíssimo pelo budismo zen, não naturalmente por uma experiência de carácter místico ou por uma técnica de ‘iluminação’, mas por essa ‘arte de ver claro dentro de nós próprios’, que é a preocupação maior do zen” (Andrade, 1995: 105).

Neste recolhimento, o poeta encontrará a sua voz e, com ela, a *originalidade*. Ou, nas palavras de Eugénio, na quarta parte de *Branco no Branco* (1984): “Não ouças o rouxinol. Ou a cotovia. / É dentro de ti / que toda a música é ave” (Andrade, 2005: 353). Na mesma linha se encontram estes versos extraídos de “Pequena Elegia de Setembro”: “Ou é dentro de ti / que tudo canta ainda?” (Andrade, 2005: 92).

Tal voz ou *canto* (para recuperar uma das associações entre escrita e música, tão querida aos dois poetas em análise) necessita de uma *linguagem*, que Eugénio burila, num ofício que é simultaneamente de obstinação e de paciência. Esta linguagem traduz-se na palavra exata e na metáfora mais perfeita; na cadência natural e no uso esporádico mas certo da rima; no máximo do sentido no mínimo dos versos, tomando à letra Ezra Pound (1885-1972), que descrevia a poesia como *condensação do sentido*. Tal como em Stevens, a referida linguagem apresenta um léxico recorrente, com determinadas associações e significados. Se criássemos um dicionário das palavras mais usadas pelo poeta, só na letra A, teríamos de incluir entradas para *água, alma, animal, anjo, ar, ardor, ave*.

Eugénio viveu de mente e corpo para a escrita. Esta ideia é coerente com a sua noção de poesia, expressa nas primeiras linhas de *Rosto Precário* (1979): “O ato poético é o empenho total do ser para a sua revelação. (...) Nesse mergulhar do homem nas suas águas mais silenciadas, o que vem à tona é tanto uma pluralidade como uma singularidade” (Andrade, 1995, 15).

Pela introspeção, o poeta descobre-se (a *singularidade*) e, deste modo, revela também o mundo e os outros (a *pluralidade*). E esse *empenho total do ser*, eco do *total being* de Stevens (Tavares, 1985: 2), constitui a marca inextinguível dos poetas maiores.

Referências bibliográficas

Andrade, Eugénio de. *À Sombra da Memória*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1993.

- . *Rosto Precário*. 6ª ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- . *Poesia*. 2ª ed. revista e acrescentada. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 2005.
- . *Between Brutality and Tenderness*. Entrevista concedida a Paulo da Costa. 17/09/2006.
<<http://www.paulodacosta.com/eugeniode.htm>>
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP, 1973.
- . *A Map of Misreading*. New York: Oxford UP, 1975.
- . *Wallace Stevens*. Philadelphia: Chelsea, 2003.
- Emerson, Ralph W. "The American Scholar". *The Heath Anthology of American Literature*. Ed. Paul Lauter, et al. 3rd ed. Vol. 1. Boston: Houghton Mifflin, 1998. 1609-1621.
- Federman, Raymond. "Imagination as Plagiarism". *New Literary History* 7 (1976). 563-578.
- Lameiras, Maria Teresa Marques Salgado. *Poesia e Circularidade na Obra de Wallace Stevens*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1985.
- Lopes, Óscar. *Uma Espécie de Música: A Poesia de Eugénio de Andrade: Seis Ensaios*. 2ª ed., aumentada. Porto: Campo das Letras, 2001.
- Prasad, Veena Rani. *Wallace Stevens: The Symbolic Dimensions of His Poetry*. New Delhi: Humanities P, 1987.
- Rosa, António Ramos. "Eugénio de Andrade ou a Energia da Natureza". *Ensaio sobre Eugénio de Andrade*. Org. José da Cruz Santos. Porto: Asa, 2005. 51-55.
- Saraiva, Arnaldo. *Introdução à Poesia de Eugénio de Andrade*. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- Stevens, Wallace. *Letters of Wallace Stevens*. Ed. Holly Stevens. New York: Knopf, 1981.
- . *Opus Posthumous*. Ed. by Samuel French Morse. New York: Vintage, 1982.
- . *Collected Poetry & Prose*. 5th ed. New York: The Library of America, 1997.
- Tavares, Maria Teresa C. M. *Wallace Stevens: O Poeta-Herói*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1985.
- Whicher, Stephen E. "The Art of Poetry: Cummings, Williams, Stevens". *Modern American Literature*. Forum Lectures. Ed. Robert E. Spiller. Washington: The Voice of America, 1977.
- Whitman, Walt. *The Complete Poems*. Ed. Francis Murphy. London: Penguin, 1986.

Resumo

Eugénio de Andrade (1923-2005) é um confesso admirador de Wallace Stevens (1879-1955), tal como se prova por inúmeras alusões, implícitas e explícitas, em poemas, crónicas e entrevistas.

Neste ensaio, debruço-me sobre a ansiedade da influência em Stevens e em Eugénio. Analiso também duas estratégias utilizadas por estes poetas para tentarem chegar à originalidade e, assim, revelarem o seu potencial criativo: a) Buscar na natureza uma visão original; b) Procurar no sábio uso da imaginação uma voz distinta. Para tanto, recorro aos textos literários dos escritores em causa, bem como às reflexões metapoéticas que ambos teceram. Completo e escoro as minhas ideias evocando ensaístas reputados deste e do outro lado do Atlântico.