

Artes Comparadas:

O Toque da Música em Eugénio de Andrade e em Wallace Stevens¹

João de Mancelos

(Universidade Católica Portuguesa)

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

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

1. *Musica Mirabilis*

Gatos, livros e música animavam o pequeno apartamento na Rua Duque de Palmela, no Porto, onde Eugénio de Andrade (1923-2005) residiu durante diversos anos, antes de se mudar para a Calçada de Serrúbia. Depois de uma fatigante jornada de trabalho, o poeta gostava de se deleitar ou de escrever ao som de música clássica:

Quantas vezes ouvi eu já o *Opus 111* ou a *Viagem de Inverno?* Centenas, certamente. Oiço Beethoven, Mozart e Schubert desde miúdo (...); quando chego a casa, farto de encontrões nos autocarros e do cheiro a podre da cidade, não sei de nada que mais me reconcilie com o mundo do que voltar a essa música. (Andrade, 1995: 109)

O conhecimento de Eugénio acerca dos estilos e biografias dos compositores, dos intérpretes mais talentosos e até de gravações raras levou José Rodrigues a sugerir-lhe que seleccionasse a música a incluir numa emissão do programa radiofónico *Ritornello*. A lista que o poeta entregou, pouco tempo depois, foi suficiente para uma semana inteira de partilha com os ouvintes de obras de mais de três dezenas de músicos clássicos, de várias nacionalidades e tendências (Rodrigues, 2006: 56).

Na poesia de Eugénio, transparece a predileção por certos compositores, como o maestro austríaco Anton Webern (1883-1945), assassinado por um soldado norte-americano, por ter decidido fumar um cigarro fora de casa, durante o recolher obrigatório (Moldenhauer, 1961: 102). Este ato bárbaro perturba Eugénio, que nele centra o seu poema de carácter

¹ Mancelos, João de. "Artes Comparadas: O Toque da Música em Eugénio de Andrade e em Wallace Stevens". *Actas de VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas*. Org. Ana Gabriela Macedo et al. Online. http://ceh.ilch.uminho.pt/outras_publicacoes_online.htm. Braga: Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, 2009. 1-14. ISBN: 978-972-8063-63-4.

elegíaco “Homenagem a Webern” (Andrade, 2005: 198):

É uma estranha terra com grandes árvores
 inclinadas para o verão
 uma cabeleira escurecida por um grito
 a juventude de oiro do sexo
 pensar que vai morrer às golfadas
 reconheço este homem que me fita com
 interminável doçura
 o sangue a escoar-se pelas mãos
 era a música que trazia.
 (Andrade, 2005: 198)

Entre os portugueses, Eugénio distinguiu Jorge Peixinho (1940-1995), um dos mais talentosos compositores do século XX, que muito contribuiu para mudar o panorama musical do nosso país, sobretudo na década de oitenta (Andrade, 2005: 553) ou, no volume *Os afluentes do silêncio* (1968), Fernando Lopes-Graça (1906-1994), que escreveu “sobre as relações da palavra com o som”, um tema que fascinava o poeta de Póvoa de Atalaia, e que abordarei nas próximas páginas (Andrade, 1997: 159-161).

Tal como sucedia com Eugénio, a música clássica era um dos prazeres a que se dedicava o poeta norte-americano Wallace Stevens (1879-1955). A sua coleção discográfica era impressionante: constava de quatrocentas e cinquenta e oito obras, da autoria de noventa e oito compositores, desde o renascentista Giovanni da Palestrina (1525-1594) a Igor Stravinsky (1882-1971), com predominância para a música do final do romantismo. Entre os autores preferidos, destacavam-se Johannes Brahms (1833-1897), Wolfgang Mozart (1756-1791) e Ludwig van Beethoven (1770-1827) — mas havia também alguns contemporâneos, como Arnold Schoenberg (1874-1951), por exemplo (Holmes, 1990: 8-9).

Stevens não beneficiou de uma aprendizagem formal desta arte; contudo, o gosto pela música pode ter surgido ainda na infância, transmitido pela mãe, Margaretha Zeller, que cantava hinos e animava os serões familiares, tocando piano (Richardson, 2007: 11, 21). Posteriormente, Stevens viria a experimentar não apenas aquele instrumento, mas também o harmónio de um vizinho, e ainda a guitarra e a voz, quando integrou um quarteto durante os tempos de estudante em Harvard (Holmes, 1990: 10). O escritor desenvolveu e refinou o apreço pela música em Nova Iorque, onde não perdia nem as peças mais recentes, nem os melhores espetáculos musicais (Bloom, 2003: 16). Por volta de 1916, quando se mudou para Hartford, Connecticut, por razões profissionais, começou a colecionar mais avidamente discos, e a ler o *Musical Quarterly*, interessando-se pelas relações entre poesia e música, como terei oportunidade de demonstrar (Holmes, 1990: 23). Acerca do prazer de escutar peças clássicas, Stevens afirmava:

What is (...) the vague effect we feel when we hear music, without ever defining it? (...) It is considered that music, stirring something within us, stirs the Memory. (...) It is a Memory deep in the mind, with images, so vague that only the vagueness of Music, touching it subtly, vaguely awakens. (Stevens, 1966: 136)

Eugénio detinha por Stevens uma grande estima literária, reconhecendo-o, em entrevistas, como um dos expoentes das letras norte-americanas (Andrade, 1995: 124; Andrade, 2006: 2). Não espanta que revele permeabilidade intertextual à sua obra, em poemas como “Canto rouco”, “À chegada do verão”, “Harmónio” ou “A pergunta de Stevens” (Andrade, 2005: 96, 495, 502-03, 504). Esta afinidade é compreensível: ambos foram melómanos e partilharam gostos musicais semelhantes; as suas influências literárias incluíam os românticos ingleses, e ainda Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e Walt Whitman (1897-1955); e a sua conceção estética da poesia envolvia o trabalho constante por oposição à dádiva da epifania. Nas próximas páginas, procurarei demonstrar, numa perspetiva comparada, como estes dois escritores:

- a) Utilizam termos musicais em títulos de obras e poemas;
- b) Assemelham o ofício do poeta e o do músico, ao nível do processo criativo;
- c) Usam um estilo ritmado e melodioso.

Para evidenciar como a linguagem musical é apropriada pela literária, com imaginação, recorro à obra dos dois autores, citando alguns dos seus principais poemas; refiro meditações de carácter ensaístico (com relevo para *Rosto precário* e *Os afluentes do silêncio*, no caso de Eugénio, e para *The Necessary Angel*, em Stevens), e convoco a opinião de críticos reputados.

2. Intermezzo: o ofício do poeta e do músico em Eugénio de Andrade

Na crónica “O nascimento da música”, incluída em *Rosto precário* (1979), Eugénio recorda as origens da paixão pelas letras e por esta arte:

Uma das imagens mais recuadas dos meus dias é uma mulher a cantar. Com a sua voz antiquíssima e branca, aquela mulher, à distância de mais de cinquenta anos, continua a embalar-me o coração. As palavras eram de um romance popular, sumarentas, cheias de sol; (...) A esta imagem, transbordante de ser, não tardaria a juntar-se outra mais secreta. A música do harmónio. Numa aldeia da Beira Baixa, provavelmente em julho ou agosto quando a força da canícula entra até pelas frestas mais estreitas da noite e nos impede de dormir, uma melodia sobe no clarão da lua, e inesperadamente acaricia o corpo pequeno, intranquilo e solitário que era então o meu. Acabo de falar do nascimento da poesia e da música como se ambas jorrassem da mesma fonte (...). (Andrade, 1995: 21)

Eugénio entretetece com frequência as artes da música e da literatura, encontrando similitudes entre o ofício do compositor e o do homem ou mulher de letras. Em ambos existe um trabalho de rigor, descrito nestes termos: “o pássaro solar que todo o artista tem dentro de si exige uma longa, infinita paciência” (Andrade, 1997: 105). Não admira, portanto, que Eugénio use recorrentemente o vocábulo “música” como sinónimo de “poesia”: elogia, por exemplo, “a música e o rigor” de Cesário Verde (1855-1886) e de Camilo Pessanha (1867-1926) (Andrade, 1995: 157); menciona a “música rente à terra” de São João da Cruz (1542-1591), Antonio Machado (1875-1939) e Luís Cernuda (1902-1963) (Andrade, 1997: 96); e, a propósito de outro escritor espanhol, Federico García Lorca (1898-1936), enaltece o “canto” e “a voz segura e delgada, que da solidão do mundo se ergue ao mais concertado amor da terra” (Andrade, 1997: 91).

Mesmo um amante da literatura pouco conhecedor da obra de Eugénio, ao folhear a segunda edição da antologia *Poesia* (2005), reparará que numerosos títulos de poemas remetem para esta arte da música. Num levantamento que empreendi, detetei que tal se verifica em mais de sete dezenas de textos — e não contabilizo aqueles cujo primeiro verso, à falta de título, o substitui. Eugénio refere o “Noturno” (Andrade, 2005: 13, 29, 51, 121-23, 126x2, 164), uma forma tranquila, a ser interpretada ao serão, que Frédéric Chopin (1810-1849) ou Gabriel Fauré (1845-1924) cultivaram; o “Madrigal” (Andrade, 2005: 102, 103, 215, 546), um género originário em Itália, no século XIII, destinado a duas a seis vozes e sem acompanhamento; a “Serenata” (Andrade, 2005: 77), uma composição em honra de alguém; o “Cante Jondo”, um estilo vocal do flamenco; o “Canto Firme” ou “Cantus Firmus” (Andrade, 2005: 159, 560), uma melodia usada como base de composição polifónica; o “Arioso” (Andrade, 2005: 410), um misto de ária e recitativo; a “Cavatina” (Andrade, 2005: 202), um instrumental simples; ou a “Coda” (Andrade, 2005: 203, 389, 542), secção terminal de uma peça e também o nome que Eugénio apropriadamente atribuiu a três dos seus poemas, que rematam as obras *Véspera da água* (1973), *Contra a obscuridade* (1988), e *O sal da língua* (1995).

O termo musical que mais recorre nos seus títulos é “Canção”: surge cinco vezes (Andrade, 2005: 11, 58, 83, 110, 488) na totalidade da obra, e emerge, particularizado, noutras doze ocasiões (Andrade, 2005: 12, 43, 44, 82, 106, 111, 289, 346, 550, 568, 575, 576, 599). É verdade que esta palavra, por ser tão genérica, pouco especifica acerca da natureza do poema; contudo, remete para o seu carácter melódico e para um certo travo popular. Por exemplo, o texto “Canção”, escrito durante umas férias estivais, quando o Eugénio tinha quinze ou dezasseis anos (Andrade, 1993: 117), retém toda a musicalidade de uma cantiga de amigo:

Tinha um cravo no meu balcão;

veio um rapaz e pediu-mo
— mãe, dou-lho ou não?

Sentada, bordava um lenço de mão;
veio um rapaz e pediu-mo
— mãe, dou-lho ou não?

Dei um cravo e dei um lenço,
só não dei o coração;
mas se o rapaz mo pedir
— mãe, dou-lho ou não?
(Andrade, 2005: 11)

A escolha deste poema não é ocasional: por um lado, trata-se de um dos raros textos da juventude do autor que este recuperou em *Primeiros poemas* (1977) — o que não é pouco, tendo em conta o carácter seletivo de Eugénio; por outro, a composição singela ilustra uma das principais características da sua obra literária: a *musicalidade*. Adaptar uma melodia a estes versos não seria difícil: existem três estrofes (dois tercetos e uma quadra), construídas através de um paralelismo estrutural e semântico, o que logo à partida cria um trio de unidades musicais. Estas surgem rematadas pelo mesmo verso (“mãe, dou-lho ou não?”), que atuaria como um estribilho. Apesar da irregularidade métrica, oscilando entre o decassílabo e a redondilha menor, com predominância para o popular verso de sete sílabas, a rima simples propicia a memorização do poema (ou, no universo musical, *letra*), pelo que o texto se torna cantável.

Se entretanto a obra eugeniana quase prescindiu de recursos expressivos como a rima, permaneceu o sentido de ritmo, nos versos curtos; de sonoridade, na aliteração, na onomatopeia, e na predominância de vogais em poemas de cunho eufórico; e de melodia resultante da anástrofe, uma estratégia comum entre os românticos portugueses ou ingleses, como John Keats (1795-1821) e Percy Shelley (1792-1822), que Eugénio leu com invulgar atenção.

Em *Rosto precário* (1979), o escritor descreve, nestes termos, à importância da melodia no estilo: “Santo Isidoro dizia que sem música não há nada perfeito. (...) No caso da poesia, trata-se de uma música intrínseca à palavra, isto é, sem existência fora do seu significado ou poder de sugestão” (Andrade, 1995: 163). Concordando, Óscar Lopes, defende que este poeta “faz, de facto, uma espécie de *música verbal*” (Lopes, 2001: 28, meu itálico), uma feliz expressão que remete para as características fónico-rítmicas, métrico-versificatórios e grafemáticas que mencionei. Aliás, o poeta tirava partido da musicalidade dos seus textos, ao declamar, com frequência, junto do círculo de amigos, em CD, em programas radiofónicos ou televisivos.

Por vezes, Eugénio demonstra um conhecimento musical ainda mais técnico, ao invocar,

nos títulos dos seus poemas, designações de andamentos: “*Adagio quase andante*” (Andrade, 2005: 166), “*Allegretto scherzando*” (Andrade, 2005: 286) ou “*Adagio*” (Andrade, 2005: 14). No contexto da obra deste poeta, estas expressões italianas indicam a forma como o texto pode ser lido, a partir do ritmo imaginado pelo autor. Por exemplo, o poema “*Adagio sostenuto*” (Andrade, 2005: 497), expressão referente a um andamento lento, apresenta um tom calmo e melancólico:

A música outra vez, de vaga
em vaga, colina
em colina;
concertada voz de sete
estrelas, primeira respiração
do mundo, alta
e prometida harmonia;
dói, fere
fundo; também apazigua,
acaricia, ilumina
a terra, tornada
próxima; de colina em colina,
vaga em vaga — a música,
nua, bárbara.
(Andrade, 2005: 497)

3. Wallace Stevens, o poeta da guitarra azul

Tal como Eugénio, também Stevens se integra entre aqueles poetas que “aspiram à música”, uma feliz expressão de Marc Berley (2000: 3). Este desejo molda simultaneamente a sua escrita, tanto no estilo como no conteúdo, e define a sua identidade como artistas (Berley, 2000: 45). Na obra stevensiana há referências musicais tão recorrentes que surpreendem o leitor e contribuem para uma imagética rica e variável. Stevens refere-se à música desde logo nos títulos das obras *Harmonium* (1923) ou *The Man with the Blue Guitar, and Other Poems* (1937), e no de textos como “Peter Quince at the Clavier” ou “Thunder by the Musician” (Stevens, 1997: 72-74, 203-04). Os compositores clássicos são frequentemente aludidos ou até citados nas suas páginas, com particular destaque para Johannes Brahms (1833-1897) em “Anglais Mort à Florence”, Wolfgang Mozart (1756-1791) em “Mozart, 1935”, ou o violinista romeno George Enesco (1881-1955) em “The World as Meditation” (Stevens, 1997: 119-20, 107-08), 441-42).

As numerosas referências ainda a instrumentos (o piano, a guitarra, o harmónio, o oboé, o tamborim) não são, de modo algum, acidentais ou meramente decorativas. Como sucedia com Eugénio, também Stevens encontrava semelhanças entre a música e a poesia, mesmo nas obras literárias mais experimentais, um aspeto que foca no ensaio “Effects of Analogy”, coligido em

The Necessary Angel (1960): "(...) another mode of analogy is to be found in music of poetry. (...) In recent years, poetry began to change character about the time when painting was changing character. Each lost a certain euphrasy. But, after all, the music of poetry has not come to an end" (Stevens, 1955: 124).

Neste contexto, o ofício do poeta e o do músico requerem ambos talento, persistência e trabalho, qualidades essenciais para criar uma obra de arte capaz de sobreviver à passagem do tempo, e das correntes estéticas. Trata-se de um projeto de vida, da procura fiel de uma música suprema, que é a própria poesia feita de e para a imaginação. Esta ideia, que também Eugénio perfilhou, expressa-se na quarta estrofe do poema "Examination of the Hero in a Time of War", incluído em *Parts of a World* (1942):

To grasp the hero, the eccentric
On a horse, in a plane, at the piano —
At the piano, scales, arpeggios
And chords, the morning exercises,
The afternoon's reading, the night's reflection,
That's how to produce a virtuoso.
(Stevens, 1997: 245)

Uma das obras onde assumidamente Stevens faz coincidir o escritor e o músico é *The Man with the Blue Guitar, and Other Poems* (1937). O texto principal da coletânea, constitui um dos mais notáveis e extensos do autor, dividido em trinta e três breves secções de dez a catorze versos. Ao longo destas, o poeta é equiparado a um guitarrista, a debater-se com a dialética entre a imaginação e a realidade, tal como anunciava o texto da contracapa, na edição original: "the incessant conjunctioning between things as they are and things as imagined" (Pearce, 1951: 569).

A imaginação é simbolizada pela viola azul — uma cor que em Stevens assume, regra geral, esse significado; por seu turno, o mundo real surge representado pelo verde. Logo na primeira secção, o guitarrista afirma: "Things as they are / Are changed upon the blue guitar"; e é confrontado com o desafio sugerido pelos outros ("They", espécie de personagem coletiva e anónima): "But play, you must, / A tune upon the blue guitar / Of things as they are" (Stevens, 1997: 135).

Esta tensão entre dois polos não se revela apenas neste texto: persiste ao longo da obra stevensiana, e é fundamental em poemas como *Notes Toward a Supreme Fiction* (1942). A dialética suscita questões complexas: é possível percecionar a realidade tal como é, e não como ela parece ser? É exequível ser-se original nessa representação, se o real está coberto de tantas "ficções", isto é, símbolos, metáforas, mitos, da autoria de poetas passados e presentes? Esta

“ansiedade da influência”, na conhecida expressão de Harold Bloom (1973), leva Stevens a procurar a essência das coisas, a tentar vê-las pela primeira vez, tal como um músico busca o som novo e exacto. Nesta linha, o poema está carregado de inúmeras referências musicais: “blue guitar”; “strings”, “orchestra”, “horn”, “lutes”, “duet”, “music”, “rhapsody”, etc. (Stevens, 1997: 135, 136, 140, 143, 145, 147, 150).

Se a poesia de Stevens é sobre poesia, como afirma, e se a poesia é a música, então, a sua poesia é naturalmente musical. Veena Prasad nota: “Stevens skillfully conveys his sense through seemingly characteristic sound. His technical mastery can easily be noticed in his rare metrical innovations and a close fidelity to music. The musical vibrations express in detail his aesthetic capabilities” (Prasad, 1987: XI). Esta marca do estilo do autor nota-se desde logo em “Phases”, escrito para participar num concurso sobre o tema da guerra, promovido pela revista *Poetry*. Embora não tenha ganho, Harriet Monroe decidiu publicar uma parte do texto, impressionada, nas suas palavras, por “this master of strange and beautiful rhythms” (Monroe, 1938: 342-43). Se a poesia de Stevens sofre, por vezes, de certas peculiaridades, resultantes de um excesso de arcaísmos, neologismos e galicismos não menos certo é que esses elementos também contribuem, pela sua sonoridade, para a beleza musical. A própria pontuação dos textos, rica em exclamações e interrogações, concede às frases um toar melodioso e introduz cambiantes no ritmo do poema. Tal diversidade é importante para cativar os leitores ou os ouvintes, nas “public readings” em que o poeta declamou (Kermode, 1989: 10).

Um bom exemplo desta musicalidade encontra-se nesta estrofe do poema “Peter Quince at the Clavier”, parte do seu livro de estreia, *Harmonium* (1923), e inspirado num episódio bíblico, onde se descreve o instante seguinte àquele em que Susana é surpreendida por dois velhos lascivos, a banhar-se nua no jardim de casa:

Soon, with a noise like tambourines,
Came her attendant Byzantines.

They wondered why Susanna cried
Against the elders by her side:

And as they whispered, the refrain
Was like a willow swept by rain.

Anon, their lamps’ uplifted flame
Revealed Susanna and her shame.

And then the simpering Byzantines,
Fled, with a noise like tambourines.
(Stevens, 1997: 73-74)

A sibilante em “soon” sugere a precipitação; o termo “tambourine”, onomatopaico, surge reforçado, no verso seguinte, pelos vocábulos “attendant” e “Byzantines”, para gerar o ritmo de um batoque; o vocábulo “whispered” prolonga-se fonicamente na expressão “willow swept”; a rematar o texto, ocorre um paralelismo semântico com o primeiro verso: “Fled, with a noise like tambourines” (Stevens, 1997: 73-74). A brevidade do poema, e a organização em dísticos, com rima emparelhada, contribui para o ritmo geral. Não surpreende, pois, que “Peter Quince at Clavier” tenha sido adaptado a música pelo compositor norte-americano Dominick Argento (1927), em “Sonatina for Mixed Chorus and Piano Concertante”, a pedido da Pennsylvania State University, para celebrar o tricentenário do estado.

3. Coda

William Shakespeare (1564-1616), William Wordsworth (1670-1850), John Keats (1795-1821), Walt Whitman (1819-1892), William Yeats (1865-1939), Wallace Stevens e, entre nós, Eugénio de Andrade, são alguns dos poetas que souberam de forma ímpar captar a música das palavras. Estes dois últimos, em sintonia, apesar da distância do espaço e do tempo, construíram obras que permanecem, no conteúdo, como hinos à permeabilidade entre as artes e, no estilo, como exemplos da melodia verbal. E se os críticos e os leitores reconhecem essa alusão, escasseiam ainda, em ambos os casos, obras de fundo que explorem e analisem essa temática interdisciplinar. Porque, nas palavras de Stevens, em “Of Modern Poetry”, tanto a música como a literatura apelam ao mais delicado ouvido da nossa mente (Stevens, 1997: 219).

Bibliografia

- Andrade, Eugénio de. *À sombra da memória*. 1ª ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1993.
- . *Rosto precário*. 6.ª ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1995.
- . *Os afluentes do silêncio*. 9.ª ed. Porto: Fundação Eugénio de Andrade, 1997.
- . *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>>
- Berley, Marc. *After the Heavenly Tune: English Poetry and the Aspiration to Song*. Pittsburgh: Duquesne UP, 2000.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York: Oxford UP, 1973.
- . “Biography of Wallace Stevens”. *Wallace Stevens*. Bloom’s Major Poets Series. Ed. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea, 2003. 14-19.

- Holmes, Barbara. *The Decomposer's Art: Ideas of Music in the Poetry of Wallace Stevens*. New York: Peter Lang, 1990.
- Kermode, Frank. *Wallace Stevens*. 2nd ed. London: Faber and Faber, 1989.
- Lopes, Óscar. *Uma espécie de música: A poesia de Eugénio de Andrade*. 2.^a ed. aumentada. Col. Obras de Óscar Lopes. Porto: Campo das Letras, 2001.
- Moldenhauer, Hans. *The Death of Anton Webern: A Drama in Documents*. New York: Philosophical Library, 1961.
- Monroe, Harriet. *A Poet's Life: Seventy Years in a Changing World*. New York: Macmillan, 1938.
- Pearce, Roy Harvey. "Wallace Stevens: The Life of the Imagination". *Publications of the Modern Language Association of America* LXVI (1951): 561-82.
- Prasad, Veena Rani. *Wallace Stevens: The Symbolic Dimensions of His Poetry*. New Delhi: Humanities P, 1987.
- Richardson, Joan. "Wallace Stevens: A Likeness". *The Cambridge Companion to Wallace Stevens*. Ed. John N. Serio. Cambridge: Cambridge UP, 2007. 8-22.
- Rodrigues, Jorge. "Eugénio e a música". *Cadernos de Serrúbia* 6 (out. 2006): 55-57.
- Stevens, Wallace. *The Necessary Angel: Essays on Reality and the Imagination*. New York: Random House, 1955.
- . *Collected Poetry & Prose*. 5th ed. New York: The Library of America, 1997.
- . *Letters of Wallace Stevens*. Ed. Holly Stevens. New York: Knopf, 1966.

Resumo

Tanto na poesia de Eugénio de Andrade como na de Wallace Stevens, a música desempenha um papel de relevo. Ambos utilizam termos musicais em títulos de obras e poemas; comparam o ofício do poeta e o do músico; usam um estilo ritmado e melodioso. Nesta comunicação analiso essa *ressonância* simultaneamente exoliterária (entre poesia e música), e intertextual (entre Eugénio e Stevens). O meu objetivo é mostrar como a linguagem musical é apropriada pela literária, com imaginação. Para tanto, recorro à obra dos dois autores; a meditações ensaísticas (a *Rosto Precário* e *Os Afluentes do Silêncio*, no caso de Eugénio, e a *The Necessary Angel*, em Stevens); e convoco a opinião de críticos reputados.