

**MARCAS POÉTICAS MEDIEVAIS E CLÁSSICAS EM ODE
DESCONTÍNUA PARA FLAUTA E OBOÉ. DE ARIANA PARA
DIONÍSIO DA OBRA JÚBILO, MEMÓRIA, NOVICIADO DA
PAIXÃO DE HILDA HILST.**

Joel Cardoso (UFPA)
Doutor em Literatura Brasileira

Alessandra F. Conde da Silva (UFPA)
Mestre em Estudos Literários

Resumo:

Hilda Hilst é uma escritora que transita com segurança pela poesia e pela dramaturgia. Dispensando apresentações reducionistas, a autora ocupa, em nosso cenário cultural e artístico, um (entre) lugar que precisa ainda ser revisto com cuidado. Sem medo de se expor, deambulando entre o cânone e a transgressão ditada pelas suas inquietações e vivências, sem se acomodar no conforto do reconhecimento conquistado, a autora, com mais de cinquenta anos de produção literária, sempre se inovou e continua na ordem do dia. Este artigo se debruça sobre uma de suas obras, *Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio* da obra *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, de 2004. O título nos remete, de imediato, aos modelos tradicionais. Poesia e música se irmanam nos dez cantos que formam a ode. Trata-se, no entanto, de um poema moderno, que, ao se reportar à tradição, formula, liricamente, apelos amorosos seguidos de uma recusa, bem ao gosto horaciano, mas, ao mesmo tempo, inovando e trazendo o tema para os nossos dias. O eu lírico se presta (e não se presta) a um eterno serviço amoroso de submissão e total entrega. Questões como o amor adúltero, a inacessibilidade da dama, a relação entre o amar e o poetar (MALEVAL, 2002) são *topoi* (ACHCAR, 1994) presentes nos textos da poetisa paulista, ainda que sujeitos a desdobramentos e variações. Além dos motes clássicos e medievais, a estrutura do poema rica em *enjambement*, faculta uma leitura ambígua que reverbera o estado de contradição que o amar e o poetar exercem no eu lírico feminino. O corpo do amado só existe porque ele próprio produz poesia, ou melhor, porque ela canta e quer encantar com as palavras. Aliada a tal ideia há a perspectiva de que a poesia existe, está presente, somente porque o amado está ausente, o que nos leva a considerar a noção de representação de Carlo Ginzburg (2001). Na *Ode* há a evocação intertextual do mito clássico de Ariana abandonada e Dionísio resgatador. O canto de Ariana enfatiza em seus lamentos as suas ardências, expressando imagens não usuais evocadas pela falta do amado. Casa e corpo formam na poesia de Hilst uma só estrutura. É para a Casa viva, “sonora, múltipla, argonauta” (HILST, 1998) que Ariana convida Dionísio. Flertando com a música, (ritmo, melodia, harmonia), os artifícios retóricos são abundantes. Não por acaso, quando a obra poética da autora foi entregue a um músico, Zeca Balero, ele, de imediato, selecionou para musicar os dez cantos que compõem a *Ode*. Procurando dar consistências às nossas reflexões, embasamo-nos teoricamente em Francisco Achcar, Maria do Amparo Tavares Maleval, Salvatore D’Onofrio, Heinrich Lausberg, Carlo Ginzburg entre outros.

Palavras-chave: Marcas poéticas medievais e clássicas; “Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio”; Hilda Hilst.

Da Ode e suas especificidades...

Uma ode em dez cantos cujo objetivo é celebrar o amor triste é como se apresenta a *Ode descontínua para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*. Em versos livres, os textos evocam um convite para o amor e conseqüente recusa amorosa, bem ao gosto horaciano, mas, ao mesmo tempo, o eu lírico se presta a um eterno serviço amoroso de submissão e total entrega. Há duas marcas poéticas intertextuais: a evocação à cultura clássica e à medieval. No entanto, essas marcas não são fieis ao cânone. Um desvio à tradição ocorre, assentando o texto entre o velho e o novo, em acomodação, como expõe T. S. Eliot (1989, p. 38).

Nesta poesia, o estudo de *topoi* clássicos e medievais não nos serve como mera identificação intertextual. Na quebra ao cânone, o sentimento e a compreensão da poesia podem ser captados. Maria do Amparo Tavares Maleval (2002) afirma que em Hilda Hilst há inflexões neomedievalistas. O elemento clássico é também patente. Segundo Maleval (2002, p. 57), a poeta

(...) não buscou nos cânones medievos a estrutura para os seus poemas. Antes, seguiu-os, e também aos renascentistas, naquilo que têm de “mais íntimo e vinculante – a própria concepção do texto poético”. Tal observação já a estabelecera José Carlos Barcellos (MALEVAL, 1995, p. 105), para quem tal concepção se apresenta como “apreensão e substância do vivido”, “em contraste com a concepção romântica, que o vê como expressão, confissão ou desnudamento”. A par disso, em sua obra são evidentes as apropriações de lugares-comuns trovadorescos no nível temático, bem como a inspiração em poetas quatrocentistas e quinhentistas, como Bernardim Ribeiro e Camões.

Francisco Achcar (1994), em *Lírica e lugar-comum*, discorre sobre alguns dos lugares-comuns, ou *topoi* presentes na obra de Horácio. Entre eles, destacam-se o *carpe diem*, convite amoroso e a recusa amorosa. Tais motivos são passíveis de ser observados também na obra de Camões, tomados por ilustração. Em Hilda, os *topoi* aparecem, mas com variações. Façamos, pois, na poesia, os recortes que nos interessam. Consideremos a Canção primeira:

É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas.
Voz e vento apenas
Das coisas do lá fora
E sozinha supor
Que se estivesses dentro
Essa voz importante e esse vento
Das ramagens de fora

Eu jamais ouviria. Atento
Meu ouvido escutaria
O sumo do teu canto. Que não venhas Dionísio.
Porque é melhor sonhar tua rudeza
E sorver reconquista a cada noite
Pensando: amanhã sim, virá.
E o tempo de amanhã será riqueza:
A cada noite, eu Ariana, preparando
Aroma e corpo. E o verso a cada noite
Se fazendo de tua sábia ausência (HILST, 1998, p. 219).

Desde o início, a voz poética na primeira canção apresenta um discurso em negação. E é nessa negação que o convite amoroso se inscreve à *rebours*: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas”. Se o canto é, inicialmente uma recusa ao amor, nos versos seguintes entenderemos que se trata de um convite suplicante e febril. Dionísio deve retornar à casa de Ariana, mas não de qualquer forma. A inversão no discurso pressupõe a constante ausência de Dionísio e a dupla resignação/impaciência de Ariana:

(...) Que não venhas Dionísio.
Porque é melhor sonhar tua rudeza
E sorver reconquista a cada noite
Pensando: amanhã sim, virá (HILST, 1998, p. 219).

O conectivo “porque” liga o primeiro ao segundo enunciado: o antecedente “Que não venhas Dionísio” com o conseqüente. Revela a rudeza, a tentativa de seduzir o amante e a relação entre a ausência do amante e o fazer poético. Os enunciados que se seguem vêm caracterizados pelo uso excessivo de conjunções coordenadas, já que se trata de enunciados polissindéticos, avolumam a cadeia argumentativa, mostrando todas as pulsões originadas com a não presença de Dionísio. A estrutura polissindética do enunciado põe em evidência os versos encadeados ou *enjambement*, isto é “a não correspondência do corte do verso com o corte da frase” (D’ONOFRIO, 1983, p. 80), permitindo, por vezes, ambigüidades. Consideremos o argumento:

Porque é melhor sonhar tua rudeza
E sorver reconquista a cada noite
Pensando: amanhã sim, virá.
E o tempo de amanhã será riqueza:
A cada noite, eu Ariana, preparando
Aroma e corpo. E o verso a cada noite
Se fazendo de tua sábia ausência (HILST, 1998, p. 219) (GRIFOS
NOSSOS).

O encadeamento entre o antepenúltimo e penúltimo versos possibilitam uma dupla

leitura. Ariana pode preparar *aroma e corpo a cada noite* ou *aroma e corpo e verso a cada noite*. O paralelismo sintático *a cada noite* reforça o paralelismo semântico sobre o labor noturno da mulher poeta. No entanto, o *verso* se faz mediante a falta bem acolhida (*sábia ausência*) do amante e *aroma e corpo* são preparados desejando a sua chegada. O tempo se não eternizado é, ao menos, alongado. Nos três enunciados polissindéticos, o paralelismo sintático *a cada noite* demonstra três trabalhos femininos: imaginar, sonhar a cada noite com a vinda do amante, preparar aroma e corpo a cada noite e tecer palavras a cada noite. Trata-se, como podemos apreender, de um labirinto entretecido pela própria Ariana. Do *lá fora*, Ariana só conhece a voz de Dionísio, o seu fio condutor. Por que, então, negar a presença do amado?

A negação expressa tanto um convite, quanto uma recusa. Do discurso argumentativo de Ariana inferimos que há uma dupla voz no argumento proposto – a necessidade de Dionísio não vir -, permitindo-nos pressuposições – ausência fértil e febril carência. Entendemos, aqui, que uma argumentação, lembrando Ducrot & Carel (2008, p. 9), “é por definição uma sequência de dois enunciados ligados por um conector: um desses enunciados é o suporte, o antecedente, o anterior, da conexão; o outro é o aporte, o conseqüente, o posterior (...)”. O imperativo negativo da voz poética é um artifício argumentativo entre o querer e o conseguir, e/ou entre a ausência e a presença, que implica em dois eventos cabais tanto para a voz apaixonada que absorve o amor, quanto para as mãos que constroem o edifício poético: Ariana.

Ariana solitária consome-se na ausência do amado, mas essa ausência é o alimento da poesia. Numa relação de representação, a ausência de Dionísio se faz presença da poesia. Em contrapartida, a poesia dá vida ao mítico deus. Tornando a representação menos abstrata, são as lembranças de Ariana que corporificam Dionísio. E este, um ser imaginado, terá vida no papel, na poesia, ou seja, presença plena. Falamos, então, de duas personagens: Dionísio amante real –ausente - e Dionísio amante ficcional - presente. Assim como há duas Arianas: a poetisa e a mulher. Carlo Ginzburg (2001, p. 85) em *Olhos de Madeira*, prefigura que a representação alude à relação entre algo em ausência que se torna presente, ao mesmo tempo que atesta a presentificação de algo ausente. Ariana anseia pelos dois Dionísios. A mulher dilacera sua alma, seu orgulho, preparando o seu corpo para um amante por demais ausente e a poetisa laboriosa deseja a sua ausência para que o constructo poético seja formado: “A cada noite, eu Ariana, preparando /Aroma e corpo. E o verso a cada noite/Se fazendo de tua sábia ausência” (HILST, 1998, p. 219).

Os artifícios retóricos são muitos e vários nesta poesia. As repetições de ideias ou de sentimentos caracterizam paralelismos sintáticos e semânticos, expandindo os argumentos iniciais. Consideremos que a isotopia “unidade do pleno de conteúdo dentro da variedade do plano da expressão” (D’ONOFRIO, 1983, p. 99) da representação de Dionísio (cuja existência dá-se pelas mãos da poetisa ou pelo corpo) permanece ainda na canção segunda, assim como a isotopia do canto, reforçando a ideia da supremacia da poetisa sobre a mulher:

Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta. Tu sabes Dionísio,
Que a teu lado te amando,
Antes de ser mulher sou inteira poeta.
E que o teu corpo existe porque o meu
Sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio,
É que move o grande corpo teu.
Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus (HILST, 1998, p. 219-220).

Nos versos finais desta canção, há, a nosso ver, a primeira referência ao cânone medieval, ao clamor da camponesa por seu cavaleiro amante, cuja alva o faz despertar. Em analogia às cantigas de amigo do trovadorismo medieval, Ariana esquece-se de que é poeta e rende-se à sua feminil carência.

A canção terceira traz o lamento da mulher abandonada. Lamento para qual destinatário? Na poesia, a Casa testemunha e recebe o encontro dos amantes. É ela quem houve a canção solitária. A Casa, personificada, é, ao mesmo tempo, alcoviteira e interlocutora de Ariana. Seres femininos – Casa e Mulher – unidos, inquirindo sobre a recusa e permanência de Dionísio. Mas, também, Casa e corpo compõem, na poesia de Hilst, uma só estrutura. É para a Casa viva, “sonora, múltipla, argonauta” (HILST, 1998, p. 220) que Ariana convida Dionísio. Nesta ode, reverso do mito de Ariadne e Dionísio, Ariana solitária tece o destino com Dionísio em linhas poéticas, literalmente. No mito clássico, Ariadne abandonada por Teseu numa ilha é encontrada por Dionísio que apaixonado a leva para o Olimpo, realizando o *hieròs gámos*, um casamento sagrado (BRANDÃO, 1987, p. 139).

A minha Casa é guardiã do meu corpo
E protetora de todas minhas ardências.
E transmuta em palavra

Paixão e veemência
E minha boca se faz fonte de prata
Ainda que eu grite à Casa que só existo
Para sorver a água da tua boca.
A minha Casa, Dionísio, te lamenta
E manda que eu te pergunte assim de frente:
À uma mulher que canta ensolarada
E que é sonora, múltipla, argonauta
Por que recusas amor e permanência? (HILST, 1998, p. 220).

As canções quarta e quinta são declarações apaixonadas de Ariana que, resignada e solícita, aceita as estreitas atenções do amado. O serviço amoroso se desenvolve e Ariana se conforma em ser uma sombra ao redor do amante. No texto horaciano, tomado como contraponto, o convite amoroso se fazia acompanhar da profecia ameaçadora, ou seja, da advertência para se viver o amor enquanto há tempo (*carpe diem*), enquanto se é jovem e é tempo de amores. Com o passar do tempo e com a velhice, a figura amada será desprezada (ACHCAR, 1994). Em Hilda Hilst, a profecia ameaçadora não se constrói. Dionísio pode negar o amor por Ariana quando estiver em companhia de sua família. Ariana se conforma com as palavras despudoradas e acaloradas ditas ao seu regaço:

A mim me importa, Dionísio, o que dizes deitado, ao meu ouvido
E o que tu dizes nem pode ser cantado
Porque é palavra de luta e despudor.
E no meu verso se faria injúria
E no meu quarto se faz verbo de amor (HILST, 1998, p. 222).

A mulher Ariana se submete ao amante. Suas palavras são apenas aparentemente de abnegação, pois o eu lírico – desdobramento da poetisa? - está vivo, dominador. Dá a vida às palavras e ao próprio Dionísio. Ela é luminosa sem o amado, ainda que inicialmente a mulher finja; mas a poetisa aproveita o estado poético. Num fragmento da canção sexta vemos:

E fingindo altivez digo à minha estrela
Essa que é inteira prata, dez mil sóis
Sirius pressaga.
Que Ariana pode estar sozinha
Sem Dionísio, sem riqueza ou fama
Porque há dentro dela um sol maior:
Amor que se alimenta de uma chama
Movediça e lunada, mais luzente e alta
Quando tu, Dionísio, não estás (HILST, 1998, p. 223).

A sétima canção Ariana poetisa faz Ariana mulher vibrar em orgulho. Seu dom poético não pode ser ensinado a ninguém, nem mesmo à mulher de seu amante. Em contrapartida, propõe ensinar a arte de amar para os esposos:

É licito me dizeres, que Manan, tua mulher
Virá à minha Casa, para aprender comigo
Minha extensa e difícil dialética lírica?
Canção e liberdade não se aprendem
Mas posso, encantada, se quiseres
Deitar-me com o amigo que escolheres
E ensinar à mulher e a ti, Dionísio,
A eloquência da boca nos prazeres
E plantar no teu peito, prodigiosa,
Um ciúme venenoso e derradeiro (HILST, 1998, p. 223).

Na oitava canção, o ciclo evolutivo vai se desenvolvendo: as Arianas mulher e poetisa se fundem, aos poucos. Ariana não deve sentir ciúmes porque amores breves não são *leitmotiv* poéticos. O poeta lida com o celeste, com o luminoso, transformando barro em alma vivente. Ariana é celeste. Na mitologia grega é deusa da vegetação, decaída em razão de seu envolvimento com Teseu. Seu resgate ao Olimpo ocorre através do dadivoso Dionísio que a presenteia com um diadema de ouro. Na poesia, o cruel Dionísio - ao lume de Teseu? - profana o brilho celestial de Ariana, porque é terreno ou decaído:

Se Clódia desprezou Catulo
E teve Rufus, Quintius, Gelius
Inacius e Ravidus
Tu podes muito bem, Dionísio,
Ter mais cinco mulheres
E desprezar Ariana
Que é centelha e âncora.
E refrescar tuas noites
Com teus amores breves.
Ariana e Catulo, luxuriantes.
Pretendem eternidade, e a coisa breve
A alma dos poetas não inflama.
Nem é justo, Dionísio, pedires ao poeta.
Que seja sempre terra o que é celeste
E que terrestre não seja o que é só terra (HILST, 1998, p. 224).

Amores breves não agradam Ariana. O convite amoroso é para o amor pleno e duradouro. O *carpe diem* se mantém e se desdobra: Ariana, sedenta, sorve os minguados momentos de amor com o amante, aproveitando cada suspiro, palavra, ação. Em contrapartida, Dionísio, com as outras, busca apenas prazeres fugazes, meras tentativas superficiais e terrenas de aproveitar o tempo. A profundidade e a expansão estão em

Ariana celeste. Como para o poeta Catulo, Ariana se assemelha e se mostra escrava do Fero menino, mas celestialmente luxuriante.

A canção nona apresenta uma belíssima digressão narrativa que servirá à Ariana como motivo argumentativo. A história da bela mulher chinesa, que caiu no mar e assustou os peixes, mostra-se como figura analógica para o exercício de autoconsciência de Ariana. Se falta beleza à Ariana, ao contrário da moça chinesa, ela não carece do esplendor de palavras que assusta a Dionísio. Ariana, orgulhosa de seu engenho, não entende porque seu amante se recusa ao amor permanente. Não enlouquecia Dionísio o que e como a chinesa fazia com os homens e os animais? Dionísio não entende o canto de Ariana? Não entende a língua dos anjos, o canto “imantado” das sereias?

“Conta-se que havia na China uma mulher
belíssima que enlouquecia de amor todos
os homens. Mas certa vez caiu nas
profundezas de um lago e assustou os peixes.”
Tenho meditado e sofrido
Irmanada com esse corpo
E seu aquático jazigo
Pensando
Que se a mim não me deram
Esplêndida beleza
Deram-me a garganta
Esplandecida: palavra de ouro
A canção imantada
O sumarento gozo de cantar
Iluminada, ungida.
E te assustas do meu canto.
Tendo-me a mim
Preexistida e exata
Apenas tu, Dionísio, é que recusas
Ariana suspensa nas suas águas (HILST, 1998, p. 225).

A última canção é o reconhecimento da vontade de se transformar em matéria poética, de se deixar burilar pelas mãos de Dionísio poeta. Rendida ao (e pelo) amor, Ariana quer transformar o terrestre Dionísio em deus. Nesta canção, a caixa recebida por Ariana é mágica, não a caixa de Pandora com seus males, mas, ao conter palavras, cria mundos e seres. Ariana anseia ser melodia para Dionísio, melodia que ela ao cantar não se fez ouvir. Se ele mesmo a compuser, ele a ouvirá? O elemento condicional resgata novamente o canto dolorido e solitário da mulher mergulhada em amores, cujas isotopias sonoras (*canção, melodia, agudo*) e visuais e temporais (*incendiadas, rubros, e tempo lunar, noite, dias*) revelam o desejo de existir, de se fazer presente, corporificar-se no

tempo e no espaço do amor. Esta mulher, no entanto, se reconhece poderosa, ainda que desejante, pois ela tem o poder de criar a canção do prazer e de ensiná-la ao amado.

Se todas as tuas noites fossem minhas
Eu te daria, Dionísio, a cada dia
Uma pequena caixa de palavras
Coisa que me foi dada, sigilosa.
E com a dádiva nas mãos tu poderias
Compor incendiado a tua canção
E fazer de mim mesma, melodia.
Se todos os teus dias fossem meus
Eu te daria Dionísio, a cada noite
O meu tempo lunar, transfigurado e rubro
E agudo se faria o gozo teu (HILST, 1998, p. 226).

Referimo-nos, acima, ao labirinto entretecido pela própria Ariana e na voz de Dionísio como fio condutor para o mundo: a voz do *lá fora*. Não a canção, já que este Dionísio não a saberia cantar. Em razão do serviço amoroso, Ariana não deseja sair do labirinto. O que a consome é um amor permanente, talvez inalcançável. Em linhas figurativas, Ariana não luta contra moinhos de ventos, ela se resigna como mulher para resplandecer como poetisa. Ela própria é o seu minotauro de seu labirinto: meio mulher, meio poetisa, numa metamorfose constante. A melodia é predominantemente descontínua, e permanece sempre descontínua. O dueto esperado é interrompido. Flauta canta oboé que não responde ou não corresponde. A doçura e firmeza da flauta precisa encontrar o mesmo compasso que o do oboé. Não na ode: o oboé é somente uma sombra e desejo.

Poesia e música

Porque tu sabes que é de poesia
Minha vida secreta.
Hilda Hilst – Canção II

Poesia é a palavra em estado de graça. Graça que se faz ritmo, cadência, melodia, harmonia. Mas pode, também, personificar vozes dissonantes, acordes estranhos. Se música e poesia, se entrelaçando, sempre estabeleceram diálogos muito próximos, aqui, a poesia, tomando do repertório musical os próprios termos, se faz música.

As odes, como canto, como celebração, surgiram na Grécia antiga. Casando-se com a palavra, preservando o tom elevado e sublime, tornaram-se poemas, geralmente líricos, cantados. Musicalmente, as odes são peças que se destinam à camerata, mais comumente para um solista, voz principal, que se faz acompanhar por poucos instrumentos, poucas

vozes.

Num trabalho iniciado em 2003, os poemas de Hilda Hilst, dez cantos assimétricos formalmente, exteriorizando um monólogo interior, foram tomados como ponto de partida para o jovem compositor maranhense da MPB Zeca Baleiro. Para interpretar os versos do amor impossível entre Ariana e Dionísio, foram convocados nomes femininos expressivos do nosso cancioneiro popular. Assim, com arranjos sensíveis de Swami Jr, lançado pela Saravá Discos, gravadora responsável pela produção de Zeca Baleiro, num dos momentos altos do nosso cancioneiro, as cantoras Rita Ribeiro, Verônica Sabino, Maria Bethânia, Jussara Silveira, Ângela Ro Ro, Ná Ozzetti, Zélia Duncan, Olivia Byinton, Mônica Salmaso e Ângela Maria, em interpretações sensíveis, deram conta dos dez poemas que formam a Ode. O trabalho só finalizaria em 2005, quando foi efetivado o lançamento. Hilda falecera no ano anterior, 2004, e não pode ver o trabalho pronto.

Lembrando o nosso mestre, o prof. Latuf Isaias Mucci, o resultado do trabalho, em que se viabiliza concretamente esse trânsito intermitente entre as artes, mostra como uma poesia de qualidade pode encontrar, na música, uma das muitas formas de expressão.

As interpretações, por conta das diferenças de estilos entre as cantoras, mostra, na sua heterogeneidade, um salutar resultado. Com momentos díspares, Ângela Ro Ro, apaixonada e visceral, apontada como um dos pontos altos do CD, faz um contraponto com a interpretação da veterana Ângela Maria. Nos poemas, o amor, feito de incompletude, eivado de desejos, contraditório por excelência, nunca se realiza em sua plenitude. Cada cantora, traz para a arte de interpretar, a sua vivência... Cada uma delas traz o peso de sua biografia, do seu modo de ser, condizível com o lugar que ocupam no cenário artístico nacional.

REFERÊNCIAS:

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em Português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. 1994.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega. Volume II*. Petrópolis: Vozes. 1987.

D'ONOFRIO, Salvatore. *O texto literário: Teoria e aplicação*. São Paulo: Duas Cidades. 1983.

DUCROT, Oswald & MARION Carel. *Descrição argumentativa e descrição polifônica: o caso da negação*. In: *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 43, n. 1, p. 7-18, jan./mar. 2008.

ELIOT, T.S. *Ensaio*. Tradução, Introdução e Notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora. 1989.

GINZBURG, Carlos. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HILST, Hilda. *Obra Poética Reunida*. Brasília: Editora da UNB, 1998.

MALEVAL, Maria do Amparo. *Poesia medieval no Brasil*. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha. 2002.

MUCCI, Isaias Latuf. Verbete “Correspondência das Artes”. In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de termos literários*. Disponível em <http://www.edtl.com.pt/>.