

Modulação crítica na lírica de Hilda Hilst

Sandra Aparecida Fernandes Lopes FERRARI (IFRO/UNESP) ¹

Resumo:

A palavra lírica “espera” é a marca de “Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio” de Hilda Hilst, publicado em 1974, no volume “Júbilo, memória, noviciado da paixão” e reeditado pela Editora Globo, em 2003, sob a coordenação de Alcir Pécora. Sabemos que a poesia sempre transita por questões da existência humana e da própria existência poética, porque o lírico representa a condição anímica do ser, e o trabalho da crítica é o de atualizar a obra como processo de sentidos no tempo e no espaço em que ela se manifesta. T. S. Eliot (1972), afirma que há três vozes na poesia moderna: a voz do poeta que fala de si mesmo, a que se manifesta diante de um público e a que tenta criar uma personagem dramática que dialoga com outros seres imaginários. Nesse sentido, pretendo refletir neste artigo sobre o lugar de onde fala a voz poética de Hilda Hilst e suas relações tensivas com o contexto de criação, para isso, servirão de aporte as reflexões sobre a crítica de arte pressupostas por W. Benjamin, numa leitura que faz dos primeiros românticos alemães. Segundo o autor, o trabalho crítico é um processo que se constrói por meio do experimento com a obra artística em conexão como a realidade.

Palavras-chave: crítica, poesia, Hilda Hilst.

1 Introdução

*Todo pensamento sublime vem acompanhado de um espasmo nervoso.
Charles Baudelaire*

Todo olhar pressupõe uma tomada de posição. O olhar do crítico é aquele que observa o texto artístico vinculado ao contexto de produção e recepção. Essa atitude coloca o empreendimento de um estudo da obra de arte sob a esfera do movedição. É uma tarefa que pode agradar ou não o leitor, porque muitas vezes este espera que lhe digam receitas prontas sobre o objeto estudado numa espécie de “tradução” da obra. Qual seria o papel do crítico? Ver o objeto artístico com um olhar diferente, mas a resposta vai além de uma visão assim simplista. Walter Benjamin busca o significado dessa reflexão no romantismo alemão de Schlegel e Novalis. Para ele, o crítico literário deve redescobrir a obra como “ruína de potencialidades não concretizadas”, como muito bem observa Jeanne Marie Gagnebin (1993), na sua tese de doutorado. Segundo Seligmann-Silva em prefácio ao livro *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, Benjamim propõe a desconstrução de um modelo tradicional de razão e de verdade. Assim como para Schlegel e Novalis, o “eu” já não é mais o centro de reflexão e sim a própria arte. Toda a obra de arte deve ser pensada como um núcleo de ideias que convergem para uma reflexão por meio de um tecido de conexões, pois “a infinitude da reflexão é para Schlegel e Novalis, antes de tudo, não uma infinitude da continuidade, mas uma infinitude da conexão.” (BENJAMIM, 2011, p. 36). Logo, o espírito investigativo do crítico de arte deve passar primeiramente pelo conhecimento em torno da origem. A esse respeito, Walter Benjamin menciona dois pressupostos para uma determinação do conceito de crítica de arte: os pressupostos gnosiológicos e os estéticos, e afirma que estes últimos “implicam

os primeiros, porque a crítica contém um momento de conhecimento que pode, de resto, ser tomado por conhecimento puro ou vinculado a valorizações”. (2011, p. 19). A reflexão em torno da origem que tenta estabelecer sobre a crítica de arte em sua tese problematiza o pensar romântico do ponto de vista da história da crítica. Esse olhar lançado sobre a poesia não mais como mera expressão de emoções e experiências individuais faz com que a poesia seja constituída, em tensão, como uma teoria, uma história ou uma crítica de si mesma.

A rede de conexões que se estabelece na obra de Walter Benjamin e que provoca um pensar crítico e reflexivo escapa a uma sistematização única. Faço referência a Antoine Compagnon quando, em *Os cinco paradoxos da modernidade*, afirma que os “autores que estudam com pertinência a modernidade, são, por isso mesmo, difíceis de ler; é o caso de Benjamin, cujas análises escorregam como areia por entre os dedos”. (1996, p. 16). A imagem do “escorregar entre os dedos” provoca e instiga o estudo do pensamento benjaminiano, sobretudo no que se refere à conceituação de crítica de arte. Desta forma, podemos aplicar esse mesmo pensamento, na esteira de Benjamin, quando falamos do conceito de teoria ou da própria arte. Para ele, o conceito serve para problematizar a teoria, a arte, para problematizar a própria noção de arte. A poesia, por exemplo, serve para refletir sobre a noção de lírico. Trata-se, então, da reflexão da poesia por si mesma. Da exigência da poesia em se realizar por sua própria reflexão.

O exercício crítico é, portanto, para Walter Benjamin, um exercício que capta no objeto a ser analisado elementos que contribuem para sua atualização. A obra só existe por causa do crítico, esta se alimenta do seu trabalho porque ele é quem promove a sua perpetuidade. O crítico faz o papel de mediador entre a obra e seu público num processo de desdobramento e de revelação. Partindo desse pressuposto, de que a obra de arte é um “vir a ser” constante, trago para esse “processo do pensar” a poesia de Hilda Hilst, no livro *Júbilo, memória, noviciado da paixão*, na seção *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, na tentativa de mostrar que esta só existe quando é atualizada pelo crítico e a cada vez que isso acontece ela se manifesta de forma diferente. Com efeito, a obra em questão se faz num movimento de curto-circuito com outros elementos da tradição literária como os românticos, os medievais, para citar apenas dois, que se constituem numa voz despolarizada e dupla. É essa voz que instiga o crítico e o perturba.

2. Fluxo de vozes

A poesia, desde a modernidade tem mais vozes do que uma única estrutura profunda. A respeito disso, lembro aqui o que demonstra T. S. Eliot em seu texto *As três vozes da poesia* (1972). Eliot propõe uma forma de estruturar a poesia em três vozes: na primeira o poeta fala consigo mesmo, na segunda, dirige-se a um público, quer seja ele grande ou pequeno e na terceira, cria um personagem teatral que fala para um público imaginado. Mas essas vozes não se excluem entre si. É possível o poeta falar para si mesmo e para os outros. “Para mim, as vozes se encontram com maior frequência juntas – a primeira e a segunda, quero dizer – na poesia não dramática. E juntas com a terceira, também na poesia dramática”. (1972, p. 143). Mesmo que um poeta escreva sem pensar num auditório, “ele gostará de saber o que o poema que o satisfaz tem a dizer às demais pessoas”. (1972, p. 144). Essa resposta quem poderá dar, evidentemente, é o leitor. Há no pensamento de Eliot, portanto, a consciência de que mais de uma voz pode ser ouvida no poema.

Em face disto, a *persona* lírica de Hilda Hilst além de problematizar as questões do ser da poesia, questiona o efêmero e o transitório em um timbre singular de construção poética. *Júbilo, memória, noviciado da paixão* é uma reunião de sete livros, que chamo aqui de seções, foi publicado pela primeira vez em 1974. Segundo Alcir Pécora, responsável pela reedição do volume no ano de 2003, nesse livro Hilda Hilst inaugura o gênero poesia, pois foi o primeiro livro depois da publicação de sua obra dramática e, portanto, “posterior ao jorro dramático e ao início já maduro dos livros de prosa”.¹ Segundo Pécora, talvez este seja o motivo de haver elementos de

¹ Nota do organizador do livro *Júbilo, Memória e Noviciado da Paixão*, 2003, p. 12.

narratividade incorporados aos poemas contidos no livro. Há elementos que são recorrentes no livro todo: a preocupação em perpetuar-se como poeta e como poesia, que é feita em tom de lamúria, como se fosse possível impedir a passagem do momento presente que se faz como ponto de constante transição do próprio gênero poético da contemporaneidade. Interessante que essa preocupação parece estar ligada à relação amado/amante, e que o ponto de intersecção de todos esses elementos é a voz sempre se dirigindo a um interlocutor masculino que está distante.

É perceptível em Hilda Hilst o fluxo de vozes que se constitui como forma e se conforma em elemento de tensão entre poeta e público. A voz poética de Hilst, em especial em *Ode descontínua e remota para flauta e oboé, de Ariana para Dionísio* problematiza a relação das três vozes a que se refere Eliot, porque ela se comunica consigo mesma e, ao mesmo tempo, dirige-se a alguém a quem nomeia de Dionísio, que se configura como ouvinte, isto é, um suposto público. Há uma voz que fala da solidão em tom lamurioso, pela falta de um amado que está longe do seu alcance, e outra que se reinventa e se preocupa com o devir de seus versos, ou seja, a falta de público. A voz personificada por Ariana², personagem mitológica que representa solidão e abandono, remete-se ao outro ausente, Dionísio, entidade divina que salva Ariana da solidão.³ Esses mitos, na figuração amado/amante, são representação de vozes que Hilda Hilst reconfigura no seu discurso com o intuito de fazer-se em palavra poética:

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

² Na mitologia grega a bela e desventurosa princesa Ariadne ou Ariadna era filha de Pasífae e de Minos, rei de Creta, apaixonou-se por Teseu, lendário herói grego, filho de Egeu, rei de Atenas, e o ajudou a destruir meio irmão, o monstruoso Minotauro, besta metade touro e metade homem, que habitava o labirinto sob o castelo de seu pai, filho de Pasífae com um touro branco. Um ano o jovem herói apresentou-se ao pai para e matar a fera. Em Creta, a princesa apaixonou-se por ele e recebeu que este morresse no labirinto, não conseguindo encontrar a saída. Então presenteou seu amado com um carretel de barbante e com a única espada capaz de matar o monstro. Teseu entrou no labirinto e à medida que caminhava ia soltando o fio, para achar a saída do labirinto após matar o Minotauro. A dificuldade maior não era o confronto com a besta, e sim achar o caminho de volta, para fora do labirinto, que só foi possível graças ao barbante. Teseu prometeu casar com ela e, cumprido a sua missão, ambos partiram de barco, mas este, ingratamente, abandonou-a à própria sorte na ilha de Naxos. O destino posterior de Ariadne é objeto de versões divergentes. Numa delas conta-se que, desesperada, atirou-se ao mar, procurando a morte. Porém foi salva pelo deus Baco, que a segurou em seus braços e imediatamente se apaixonou por ela e com ela teve vários filhos e, depois que ela morreu, colocou no céu em forma de uma coroa de estrelas, como lembrança do seu amor. E assim ela ficou conhecida como a imortal esposa do deus Dionísio. www.dec.ufcg.edu.br. Acesso em 20 de março de 2013.

³ Ao longo dos séculos, a história da princesa cretense foi tratada de modo diverso; todos os que dela se aproximaram insistiram no tema da mulher seduzida e abandonada. Para alguns (Boccaccio), Teseu a teria abandonado por causa de Fedra, outra filha de Minos, e, além disso, porque Ariadne em Naxos teria se embriagado e caído num sono profundo. Outros a viram como uma apaixonada invasora e inoportuna. A história da princesa também foi parar na literatura, na poesia (Corneille, Victor Hugo, Nikos Kazantzakis, Marguerite Yourcenar etc.), nas artes plásticas (Guido, Tiepolo e outros), na escultura (J.Dennecker) e até em tapeçarias famosas, sem que nunca se tivesse alcançado toda a dimensão que lhe deu o mito, a de uma grande e trágica figura do mundo matriarcal que não conseguiu ou não quis se adaptar aos “brutti tempi” que viriam. <http://cidmarcus.blogspot.com.br/2011/10/teseu-ariadne-e-dioniso.html> acesso em 13 de março de 2013.

Ainda que tu me vejas extrema e suplicante
Quando amanhece e me dizes adeus. (2003, p. 60)

Diante de um poema é preciso ter sempre uma atitude de desconfiança porque nele tudo é experiência que pensa de todo modo o ser em conexão discursiva com outros elementos que o constituem. Nestes versos existe uma forma própria de pensar a arte por meio de uma voz feminina que transpõe o simples jorrar de sentimentos. A atitude de espera e súplica ao amado ausente não se refere unicamente a um “eu” como centro de reflexão como no modelo romântico de lírica; a voz do “eu” se faz da atitude reflexiva em relação ao *status* da poesia, que não é só a espera do amante, mas um desejo de ausência que faz nascer a palavra, o verso: “Antes de ser mulher sou inteira poeta.” O verso, sob a máscara de Ariadne mostra uma voz que espera no outro o indispensável para o processo de criação. Nesse sentido, estabelece-se o outro, por meio da palavra corpo, expressa não só na figura de Dionísio, mas no corpo da palavra como significante sob o qual se deposita sentidos poéticos. “E que o teu corpo existe / porque o meu sempre existiu cantando. Meu corpo, Dionísio, / É que move o grande corpo teu.” Desta forma, o corpo é ícone de conexão do poeta com a linguagem. Em outro poema deste livro encontram-se os seguintes versos: “A cada noite, eu Ariana, preparando / Aroma e corpo. E o verso a cada noite / Se fazendo de tua sábia ausência”. Essa relação corpo/palavra revela o ato da preparação “aroma e corpo” e se faz da ausência que é também presença enquanto discurso. Um corpo que é também alma.

Os poemas contidos neste livro, em especial na seção citada, conotam uma intensidade de tons da poesia amorosa, não como derramamento sentimental, mas como construção sutil de ausência. A tensão que se materializa em forma e expressão poéticas remete ao anúncio de independência num momento bastante peculiar da consciência feminina em relação ao amado, o sujeito lírico aqui se impõe como forma de afirmação de que a poesia é o que importa e ela é também ausência que se torna presença construída da “sábia ausência” do amado. No poema de abertura do livro encontramos esses versos: “É bom que seja assim, Dionísio, que não venhas”. O outro, neste caso, materializado em Dionísio, é dispensável no processo de estabelecer sua identidade poética.

Hilda Hilst se achava temerosa em relação a sua obra, porque não era lida do jeito que desejava. Havia uma preocupação internalizada em seu discurso a respeito disso que acabava se transformando em poesia, porque a poesia é feita de conexões com seu público. A experiência com o público, no processo criativo é também uma experiência das próprias desilusões do poeta frente ao vivido. Marcos Siscar, ao tratar da relação poesia e público, afirma que “a obra se comunica com seu público, menos pela transmissão de conteúdos informacionais do que pela capacidade que tem de devolver a esse público a imagem daquilo que é (ou poderia ser) sua própria experiência (vívida ou imaginada) dos desequilíbrios do mundo”. (2010, p. 36). Desta forma, a voz da poesia precisa achar um lugar em que se conecte com a voz do público, porque não há poesia que não seja afetada por ele.

3. Forma e conformação

Nenhum artista tem seu significado completo sozinho, é o que diz Affonso Romano de Sant’Anna no prefácio ao livro *A essência da poesia* de T.S. Eliot. (1972, p.22). O seu discurso sofre, o tempo todo, intervenções de outros discursos que provocam uma rede de reflexões, para reiterar o pensamento de Walter Benjamin. Nesta perspectiva, as várias vozes estabelecem um vínculo com o passado remoto expresso no próprio título da obra. Ao buscar na forma ode a inspiração para seus versos, a poeta, ao mesmo tempo, desconstrói o sentido primeiro desta forma poemática que é o de versar em tom alegre e entusiástico⁴. Ao contrário, o tema tratado nesta obra

⁴ Ode é uma composição poética que surgiu na Grécia Antiga, e era cantada e acompanhada pela lira. Em grego, significa canto. Ela se divide em estrofes semelhantes entre si, tanto pelo número como pela medida dos versos,

não é de tom eufórico, é de angústia pela desilusão desvelada nos poemas ditos “amorosos”. No poema a seguir, isso assim se configura:

Se Clódia desprezou Catulo
E teve Rufos, 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

Pretende 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. (2003, p. 66)

A voz artística de Hilda se configura por outras vozes buscadas na tradição e se interpenetram na condição dupla do ser humano que é “centelha e âncora”, que “pretende eternidade” e, ao mesmo tempo, “a coisa breve”. A figura de Catulo⁵, poeta romano, que no poema em tela é a personificação do poeta se faz como mais uma voz que Hilda conclama para materializar a conformação de seus versos. Há vários lugares visitados por Hilda Hilst em *Júbilo, memória e noviciado da paixão*. O livro é uma organização sequencial pensada pela autora de forma que *Ode descontínua e remota para flauta e oboé. De Ariana para Dionísio*, tendo sido publicado sozinho anos antes, encontra-se na parte central do livro. A figura masculina aparece em todas as seções transfigurada em vários personagens, tais como “amigo”, “Tulio”, “Dionísio”, que se submetem ao discurso da ausência prescrito pelo tom de lamúria do eu feminino. A última seção do livro *Poemas aos homens do nosso tempo* destoa das anteriores porque propõe um tipo diferente de interlocutor, a voz coletiva, que representa a poesia afetada pela realidade empírica prevista racionalmente numa relação tensiva com a época, o tom agora evoca o tempo presente para repensar o mundo: “Cantando amor, os poetas da noite / repensam a tarefa de pensar o mundo”. Esta seção realoca a

geralmente de quatro versos ou dividida em três partes recorrentes quando coral. Os poetas gregos Alceu, Safo e Anacreonte escreveram odes. Já em Roma, onde era chamada mais comumente de *carmem*, teve cultores como Catulo e Horácio. No século XIX teve vasta produção na Itália, com Gabriele d'Annunzio; na França, com Victor Hugo; na Espanha, com Manuel José Quintana entre outros. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ode>

⁵ Catulo se liga a um círculo de poetas de ideais estéticos comuns, os quais, *Cícero* chama de poetas novos (modernos), termo este, carregado de sentido pejorativo. Esse grupo de poetas rompia com o passado literário romano (mitológico), passando, entre outras características, a utilizar uma temática considerada “menor” pelos seus críticos. Acrescenta-se às características da poesia de Catulo, a *linguagem coloquial* (Ex. *Ineptire*, no canto VIII), a simulação frequente de improviso na sintaxe (frases interrompidas por orações paratéticas, repetição de palavras e expressões, movimento circular da elocução), versos ligeiros e a simulação do acesso aos recantos mais íntimos do homem. Sua obra se perpetuou através dos séculos que se seguiram, foi exemplo para grandes nomes posteriores, como *Propércio* e *Tíbulo*. Também foi muito lido por poetas como T. S. Eliot e *Charles Baudelaire*. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Catulo>.

posição do sujeito e do ouvinte para uma performance social de sentido histórico do tempo presente da obra.

Nesse sentido, eu diria que refletir sobre a poesia de Hilda Hilst pressupõe pensá-la não como reflexo de si mesma, mas sempre em tensão com lugares e vozes diversos que compõem o seu discurso. Susana Scramin, ao discorrer sobre a poesia contemporânea alerta que essa poesia não é um “produto individualizado, classificado pela topografia textual, mas como fruto de uma singularidade que não tem mais nome, embora não se confunda com lugares discursivos.” (2007, p. 63). A busca desses “lugares discursivos” em Hilda se faz sempre numa relação não muito tranquila, é assim que o leitor se sente, numa reação no mínimo inquietante.

O exercício da crítica de arte, reiterando o que foi já dito, pressupõe um debruçar-se sobre o objeto de estudo com as ferramentas necessárias que possibilitem o desenvolvimento de uma leitura própria, feita de novas descobertas, as quais permitem conectar-se com a realidade. Não há estudo de arte desvinculado da história, porque esta fornece dados para que a arte se faça. A linguagem literária cria intersecção com a crítica, a história e a filosofia. Isso Walter Benjamin deixa claro nos seus estudos. A voz do crítico é aquela que transita entre o passado e o presente para construir um “todo” feito de restos. Essa forma peculiar de ler a história engendra uma visão de que nada do que já aconteceu foi perdido, nada se perde, apenas se desgasta e o que sobra são resíduos que são revisitados pela memória do historiador e do crítico, resíduos esses que sobraram do passado e que são reconfigurados no presente. Márcio Seligman-Silva, numa de suas leituras sobre Benjamin confere a hipótese de que esse todo se torna um gigantesco arquivo. Assim ele afirma:

Quando se fala de arquivo, não se pode esquecer que a toda inscrição deve-se associar um modo de leitura e de interpretação, de outro modo teríamos um arquivo literalmente morto. O elemento político domina todos os momentos do trabalho no arquivo, da seleção, passando pela conservação e pelo acesso, chegando à leitura dos documentos. A história para Benjamin, como é conhecida, é aproximada do modelo do colecionador, o catador de papéis.⁶

É por intermédio da imagem do catador de papéis, aquele que anda na contramão do que se pensou por muito tempo como totalidade do pensamento histórico, que Walter Benjamin passa a olhar a arte: como núcleo de reflexão. O movimento dinâmico de recuperar os fragmentos da história impede que esta seja vista como monumento cristalizado da humanidade.

Neste aspecto, o exercício poético parece ser semelhante ao do crítico e ao do historiador. Ele realiza o mesmo processo de seleção de fragmentos já vividos, e, esse material, sem passar ileso pelas mãos do poeta é transformado numa outra configuração. Esse exercício permite que haja uma conformidade entre o material revisitado e seu resultado. O movimento de revisitação ao que é passado é dinâmico porque ele é feito pelas trilhas da memória e o artista permite entrevê-lo pelo discurso e no discurso que cria. Em Hilda Hilst, na obra discutida aqui, isso se elabora a partir do título. A construção “Ode descontínua e remota” tem toda uma carga de significação que alimenta o processo de diálogo harmônico de continuidade e desarmônico de ruptura com o passado remoto. Dizendo de outro modo, um movimento descontínuo. É por esse caminho que, segundo Walter Benjamin, se consegue recuperar os restos da história. E, no caso da arte, esta se manifesta no mesmo processo contínuo de feitura e refeitura, de formar e (con)formar a linguagem.

Referências Bibliográficas:

AQUINO, Tacilda. **A Poesia Sonora de Hilda Hilst no baleiro do Zeca**. Entrevista com Zeca Baleiro, concedida para a autora em 5/2/2007. Goiânia-GO. Disponível em. Acesso em 15/3/2013. <http://www.overmundo.com.br/overblog/a-poesia-sonora-de-hilda-hilst-no-baleiro-de-zeca>

⁶ Artigo publicado na Revista Cult, disponível em <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/walter-benjamin-e-a-tarefa-da-critica/>

- ARRIADA, Eduardo. **Uma história dos sem nomes: a visão de história em Walter Benjamin.** História da Educação, ASPH/FaE/UFPEL. N. 14, p. 195-209. RS: Pelotas, Set. 2003
- ASSIS, Machado. **Ideal do crítico.** <http://www2.videolivrraria.com.br/pdfs/10039.pdf>. Acesso em 18/03/2013.
- BENJAMIN, W. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** Trad. Márcio Seligmann-Silva. 3 ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo.** Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. 1ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política.** Trad. Sergio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa.** Organização e Prefácio Maria Betânia Amoroso, Tradução: Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosacnaify, s/d.
- CINTRA, Elaine Cristina. FREITAS e SOUZA, Enivalda Nunes. (Orgs) **Roteiro Poético de Hilda Hilst.** Uberlândia: EDUFU, 2009.
- COMPAGNON, Antonie. **Os cinco paradoxos da modernidade.** Trad. de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice Galery. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- D'ANGELO, Marta. **A modernidade pelo olhar de Walter Benjamin.** Cultura e Sociedade. Revista Estud. av. vol.20 n°. 56 São Paulo: Janeiro/Abril. 2006 <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142006000100016>.
- ELIOT, T. S. **A essência da poesia.** Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova S.A., 1972.
- _____. Tradição e Talento Individual. In: **Ensaio.** Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art. Editora. 1989.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta (Prefácio). In: Walter Benjamin (Obras Escolhidas). **Magia e Técnica, Arte e Política** (v. 1).5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão.** São Paulo: Globo, 2003.
- PÉCORA, Alcir. Nota do Organizador. In: HILST, Hilda. **Júbilo, memória, noviciado da paixão.** São Paulo: Globo, 2003.
- _____. (et al) **Por que ler Hilda Hilst.** São Paulo: Globo, 2010.
- PIRES, Antônio Donizete. O fio de Ariadne da poesia-novelo de Hilda Hilst. Ensaio descontínuo. In: CINTRA, Elaine Cristina. (et al.) **Roteiro Poético de Hilda Hilst.** Uberlândia: EDUFU, 2009.
- SANT'ANNA, Affonso Romano. O pensamento crítico de T.S. Eliot. In: ELIOT, T. S. **A essência da poesia.** Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova S.A., 1972.
- SELIGMAN-SILVA, Márcio. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- _____. **Walter Benjamin e a tarefa da crítica.** Rev. Cult: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/walter-benjamin-e-a-tarefa-da-critica/> Acesso em 14/03/2013.
- SCRAMIM, Susana. **Literatura do presente.** Chapecó: Argos, 2007.
- SISCAR, Marcos. O discurso da crise e a democracia do porvir. In: **Poesia e crise.** Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

ⁱ Professora do IFRO, (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Rondônia, Campus Vilhena); Doutoranda (bolsista da Capes) no Programa de Pós-graduação em Letras pela Unesp, Campus de São José do Rio Preto, sob a orientação do Professor Dr. Orlando Nunes Amorim. Membro do GEPÇEC – Grupo de Pesquisa em poética Brasileira Contemporânea da UNIR – Campus Vilhena. E-mail: sandrferrari@hotmail.com.