

ALEJANDRA PIZARNIK: A POÉTICA DO GESTO ALQUÍMICO E A IMAGEM EXTEMPORÂNEA

Ramon Guillermo Mendes (UEPG)¹

Resumo: A presente proposta de trabalho busca compreender a noção da linguagem poética presente em Alejandra Pizarnik (1936-1972), que surge como uma forma de ritual de comunhão dos planos material e metafísico. Agenciando esses dois pontos de dissonância conjecturamos pensar a partir de fragmentos poéticos como a palavra poética promove uma emergência do que denominamos de *ser adro*, seguindo a reflexão de Didi-Huberman (2009) sobre as possibilidades de um ser da escultura e das formas estéticas que nascem daquilo que lhes é exterior e, dessa maneira, se constituem como seres de passagem, que habitam o limiar do pensamento e da linguagem.

Palavras-chave: Poesia; Metafísica; Tempo.

Gesto e alquimia: sobre o *ser adro*

*Del combate con las palabras ocúltame
y apaga el furor de mi cuerpo elemental.*
(PIZARNIK, 2011, p.131).

A poesia sempre se evidenciou como uma produção estética que procura nascer da impossibilidade do dizer, da *indecibilidade* da palavra ou da tentativa de se transformar uma experiência em uma possibilidade do dizível, que seria sustentado justamente pelos silêncios e pelas lacunas que emergem de forma derradeira entre os movimentos da linguagem: “A poesia nasce no silêncio e no balbuciamiento, no não poder dizer, mas aspira irresistivelmente à recuperação da linguagem como uma realidade total”. (PAZ, 1996, p.120).

Essa *intuição* aparece em quase toda a criação poética, ou como Octavio Paz configura ele sempre como uma réplica, diferentemente do jogo de espelho ligado a concepção de *mimese* (cópia, imagem reproduzida, representação) a réplica é uma forma de se pensar a poesia como um labor de esculpir o tempo na imobilidade eterna de uma ausência declarada, na falha, no erro. O extático que se apresenta pela linguagem poética é a mobilidade que ocorre pela distância ou espaçamento entre uma

¹ Mestrando em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Keli Cristina Pacheco. Contato: ramon_pesquisa@hotmail.com



criação e outra, entre uma vida e outra, uma réplica pode ser considerada uma contestação discursiva ou a imitação de uma outra obra, em ambos os casos o segundo só existe em relação ao primeiro e vice-e-versa, essa necessidade do que não se é para se ser, é o que coloca a linguagem poética em sua emergência sempre presente para se fazer viva, ou seja, sua morte é sua possibilidade de aparição: “Cuando a la casa del lenguaje se le vuela el tejado y las palabras no guarecen, yo hablo”. (PIZARNIK, 2011, p.186).

Pensamos aqui na concepção de escultura que Georges Didi-Huberman (2009) talha ao pensar a noção de *adro* como sendo uma percepção funcional para se compreender o crânio como um ponto de interseção sobre aquilo que entendemos como o lugar ocupado por um ser.

Para Didi-Huberman o *adro* serviria como uma imagem para se potencializar aquilo que denominamos o lugar onde o ser começa e termina, e ao mesmo tempo o lugar abissal que marca esse vazio entre externo e interno. Sobre o *adro*:

Esta palavra significa anteriormente *lugar aberto*, um portal, uma passagem, um pórtico externo (a etimologia evoca o latim: *ex-tera*); é empregada igualmente para designar um terreno livre que se presta a uso de charneira ou de cemitério; é utilizada também para nomear a disposição interna das várias partes de uma habitação; finalmente designa a intimidade de um ser, seu foro interior, o abismo mesmo de seu pensamento. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.43-44).

Parece que a definição de *adro* de Didi-Huberman abrem para uma questão tocante quanto à noção de linguagem poética aqui pensada. A palavra poética possui a mesma propriedade de interseção em um dado *lugar* como um *adro*, ou como a composição e criação de um *adro* possível.

A palavra poética, nesse caso, habitaria ou seria esse *adro* mesmo, esse local de passagem, que marca e é marcado pelo limite, limite entre externo/interno, vida/morte e silêncio/linguagem, mas sua experiência seria a de ruptura com essas dicotomias, pois, todas essas categorias estariam em comunhão, em dependência. O *adro* como cemitério aparece como uma imagem potente dessa forma de pensamento, visto que aponta para a morte e ao mesmo tempo a possibilidade de vida ou até mesmo de salvação, justamente por ser uma localidade que permite a conexão do ambiente externo com a esfera sagrada e, mais ainda, serve de espaço, que distância e aproxima ambos: “No es muda la muerte.



Escucho el canto de los enlutados sellar las hendiduras del silencio. Escucho tu dulcísimo canto florecer mi silencio gris”. (PIZARNIK, 2002, p.186).

A morte aparece encrustada na vida, assim como a apresentação do crânio na pintura de simbologia cristã² como aquilo que representa a possibilidade de origem e redenção da vida humana, o casco vazio de um caracol, ou aquilo que a “alma abandonou”. Vida e morte são colocadas em cena a partir do mesmo lugar de trânsito que as permite se fazer presentes, o crânio, que na leitura de Didi-Huberman (2009) seria a possibilidade de se pensar o *ser adro*, ou como aqui propomos o *ser da passagem*.

Essa passagem seria uma espécie de abertura, não para um lado ou outro, mas para o vazio. O vazio que instaura uma fissura no plano geográfico, na orientação do ser e o coloca em aberto. Se o *adro*, é o lugar limítrofe, o *ser adro* é a existência aberta, mas esse aberto, esse vazio seriam os absolutos do ser? A palavra poética pode ser pensada nesse âmbito de abertura?

Antes de se cogitar a abertura e o vazio que a palavra poética pensado como *ser adro*, precisamos colocar que o lugar que ela apresenta e funda é antes de mais nada a própria quebra, e a fissura possível entre terrenos, desta feita ela dispersa sua *territorialidade* em um movimento de *desterritorialização*³, pois se constitui como pura passagem, assim não direciona nenhuma potência para um caminho específico, mas o multiplica em feixes que percorrem e ultrapassam ou vazam por todos esses limites até ultrapassá-los.

Isso seria o equivalente a ponderar que a palavra poética ou o ser pensado como *adro* não possuem um sentido de orientação ou demarcação. A morte seria uma maneira de se colocar de forma tangível esse pensamento, visto que é através da morte que o ser seria liberto das limitações materiais e uma vez na forma de espírito ele seria capaz de se dispersar na essência mesma da vida que fluiu por todos os seres.

² Essa menção sobre a simbologia cristã aparece em Didi-Huberman (2009) em sua reflexão sobre o crânio a partir de São Jerônimo, Santo Agostinho e Albrecht Durer, quando o crânio é comentado e pintado como a oposição do crucifixo. O crânio representaria o ser que abandonou seu copo, que passou, enquanto o crucifixo representa a alma encarnada na eternidade.

³ Para Deleuze e Guattari (1995) a subjetividade pode ser pensada como território, a *desterritorialização* seria o movimento de saída ou de distanciamento dessa subjetividade para consigo mesma, assim colocando a necessidade de se criar um novo território ou mesmo assumir a possibilidade de se manter à deriva ou em movimento de nomadismo por tempo indeterminado.



Até mesmo de forma orgânica essa imagem da desapareição para se finalmente aparecer de maneira mais potente é um caso de passagem, pois o espírito não estaria completamente no plano material e orgânico, seria meramente uma fantasmagoria de um ser que *passou*, é nesse instante de passagem que o ser se revela, ao se ocultar e desaparecer é que ele aparece. A palavra poética ao romper o silêncio se funda nele, reivindica sua necessidade, para que ela possa passar para sua composição como *adro* ela necessita da morte: “La muerte ha restituido al silencio su prestigio hechizante. Y yo no diré mi poema y yo he de decirlo. Aún si el poema (aquí, ahora) no tiene sentido, no tiene destino”. (PIZARNIK, 2011, p.186).

Mas seria a morte uma abertura para o vazio absoluto? Por certo que não, a abertura promovida por esse ser de passagem é uma forma de transgressão, uma ruptura com uma duração ou uma habitação, é como se ao entrar nesse *lugar adro* os elementos que ali transitam fossem diferidos de si mesmos e lançados em diferentes velocidades para fora desse lugar, ou seja, eles são obrigados a passar, mesmo que só percebam a passagem muito depois, mas o que é imediato é a sensação da transição, seja ela na velocidade que fora, na caminhada de uma tartaruga ou na corrida de um jaguar, ambas passam: “Trata-se sempre de liberar a vida lá onde ela é prisioneira, ou de fazê-lo num combate incerto”. (DELEUZE & GUATTARI, 1993, p.222).

Assim a palavra poética entendida como abertura, como passagem, como *adro* promove uma relação intensa com a criação de um novo lugar para que seja habitado. Se ela não direciona as forças que passam por ela, apenas intensifica suas potências (que podem ser de negação) ela abre no vazio uma possibilidade de mundo que antes era impossível, ou torna faz tudo agenciar novas formas de criação de seres no mundo, novas sensibilidades de presença.

Por esse motivo ela faz passar, passa, mas ao mesmo tempo marca, rasura, fere e deixa rastros, pois o movimento de abertura é sempre intensivo e caótico o que não permite uma passagem limpa e pura, como um corpo em metamorfose que sofre inúmeros e violentos espasmos para se fazer vir à tona:

Sin luz ni guía avanzaba por el camino de las metamorfosis. Un mundo subterráneo de criaturas de formas no acabadas, un lugar de gestación, un vivero de brazos, de troncos, de caras, y las manos de los muñecos suspendidas como hojas de los fríos árboles filosos aleteaban y resonaban movidas por el viento, y los troncos sin cabeza vestidos de colores tan alegres danzaban rondas infantiles junto a un



ataúd lleno de cabezas de locos que aullaban como lobos, y mi cabeza, de súbito, parece querer salirse ahora por mi útero como si los cuerpos poéticos forcejearan por irrumpir en la realidad, nacer a ella, y hay alguien en mi garganta, alguien que se estuvo gestando en soledad, y yo, no acabada, ardiente por nacer, me abro, se me abre, va a venir, voy a venir. (PIZARNIK, 2011, p.211).

A imagem criada por Alejandra Pizarnik mostra como essa operacionalização do *ser adro* acontece na criação poética. Pizarnik denomina de *corpos poéticos* as sensibilidades que nascem em um ato violento de criação de uma linguagem que ainda virá a ser. Esse corte na carne, visceral que a linguagem poética causa na linguagem é um corte na possibilidade do sensível, por esse motivo ele rompe com o corpo, estraçalha, para ele mesmo se pretender um corpo incerto.

Plena metamorfose, plena passagem, *adro, corpo poético*. O linguagem poética abre a possibilidade de se criarem corpos que não são humanos, nem mesmo possuem formas definidas. Em um ritual profano, anímico, onde a materialidade se mistura como que por foça mística é que faz brotar inúmeros corpos que bailam por entre as habitações dos seres, tocam e agenciam suas singularidades, roubam, transferem, fazem transbordar, nessa dança macabra de criação de algo que nunca chega a se consolidar, ao menos como algo conhecido, é que a poesia *demora*, pois gesta a si mesma indefinidamente, passando sempre de uma estado a outro, porém sem nunca se assentar.

A cabeça querendo sair pelo útero, em uma recriação de si mesma, é algo importante de ser observado, ali reside uma dissolução do conceito de crânio, aquele que sempre carrega a vida/morte do ser, no trecho de Alejandra Pizarnik, nunca está seguro, fixo, estático, está sempre em movimento de criação e nascimento de si, crânio como o *ser adro* proposto por Didi-Huberman (2009).

Então a poesia não abriria ao nada absoluto oriundo de uma vazío que abitaria antes e além de seu ser de passagem, ela abriria a possibilidade sensível de uma nova sensibilidade ou ela seria a infinidade de possíveis em um agenciamento de experiência que estaria fora do âmbito da linguagem, por isso mesmo a poesia é sempre uma contra poesia, ou antes de mais nada um grito violento contra o absoluto do nada ou o absoluto do ser, ou mesmo da linguagem:

O que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas



a espiral luminosa do possível. Poder significa: nem atribuir nem negar. Mas de que modo aquilo que-é-não-mais-que-não-é ainda conserva em si algo de potência? (AGAMBEN, 2015, p.32).

A potência seria justamente a emancipação do ser e do não-ser em uma nova ontologia, um ontologia que nega o nada e não se aporta em uma identidade ou se confirma em uma verdade. É o ser adro da poesia ou os corpos poéticos que Alejandra Pizarnik coloca em movimento de rasura com a própria linguagem que concebe, para essa linguagem em uma ato de exterioridade consiga rasurar a própria mão que concebe a palavra: “O sujeito na experiência se desgarrar, perde-se no objeto, que ele próprio, dissolve-se”. (BATAILLE,2016, p.95).

Nesse jogo de exterioridade que rasura e transgride o que está fixo, é que a alquimia entre em cena. Pensando em uma pulsão que acontece o sujeito e o mundo ou mesmo o corpo, como os corpos poéticos de Alejandra Pizarnik, o que possibilita essa urgência de vir a ser é uma reação alquímica em um gesto poético, que coloca dois extremos em comunhão.

Na esfera pré-imanente e na possibilidade pós-metafísica é que surge essa atividade de gesto no mundo que violentamente exterioriza e abre como um corte violento porém preciso o véu da ordem e instaura o caos, um instante potente onde a metafísica é colocada em movimento na matéria transmutando-a:

(...) a linguagem da realização e da cena, essa linguagem que desenvolve todas as suas consequências físicas e poéticas em todos os planos da consciência e em todos os sentidos, leva necessariamente o pensamento a assumir atitudes profundas que são o que poderíamos chamar de *metafísica em atividade*. (ARTAUD, 2006, p.44).

Atitudes profundas de instabilidade ontológica, de desestabilidade da identidade, o caos agiria de forma a exteriorizar e separar aquilo que está assegurado.

Pensamos aqui nesse movimento de gesto com um ato de toque, ou como uma forma de contato, uma relação de encontro entre dois planos que ao invés de se repelirem ou um sobrevaler ao outro ocorre uma comunhão e uma dispersão de ambos, porém não é uma mudança eliminatória ou exclusória e sim uma suspensão emancipatória dos possíveis no contato entre dois planos.



Retomamos a questão da escultura, no que se refere a réplica, a existência de uma segunda peça não exclui a primeira, assim como a primeira não impossibilita a segunda, e nem mesmo a terceira e assim por diante. Isso se deve ao fato de que a atividade anímica de se movimentar um ser é sempre relacionada ao espaço e o distanciamento que se emprega para coexistência desse ser com outros seres no mundo, assim a réplica e a escultura original apenas dilatariam, coexistindo, as possibilidades sensíveis com relação ao espaço que existe entre elas e o mundo. De outra forma, a diferença estabelecida pela réplica na original potencializa sua multiplicidade, e assim instaura a possibilidade de uma ausência que revela uma presença que nunca pode ser sentida inteiramente, como o crânio, ou seja, a escultura pode ser pensada como um *ser adro*, assim como a palavra poética e a réplica da escultura também, pois só alargaria o espaço do *adro* construído na sensibilidade expressa na escultura original.

Em meio a isso colocamos que a questão é sempre pensar o *ser* manifesto na poesia ou mesmo na escultura como *limiar* e *passagem* que se movimenta pelo que lhe é exterior, e que é essa ação de limite que a alquimia, de Artaud (2006), propõe mobilizar no plano material pelo que lhe é alheio, no caso metafísico.

O gesto passa a ser entendido como temporalidade de um fazer que engendra dimensões distintas e promove transversalmente uma eterna distância daquilo que lhe é mais próximo: o texto, a escrita, a leitura e seu corpo, a mão que escreve e o olhar que lê. Mas como já mencionado anteriormente, o espaçamento e a distância é que produzem a temporalidade, o movimento de dispersão. O lugar, nesse ponto de intersecção, é sempre contestado, a todo momento:

O lugar - ou melhor, o ter lugar - do poema não está, pois, nem no texto nem no autor (ou no leitor): está no gesto no qual autor e leitor se põem em jogo no texto e, ao mesmo tempo, infinitamente fogem disso. O autor não é mais que a testemunha, o fiador da própria falta na obra em que foi jogado; e o leitor não pode deixar de soletrar o testemunho, não pode, por sua vez, deixar de transformar-se em fiador do próprio inexausto ato de jogar de não se ser suficiente. (AGAMBEN, 2011, p.56).

Esse jogo não pode ser entendido como falta, como lacuna a ser preenchida, a poesia não é o recipiente que recebe o que lhe é externo, ao contrário é a própria exterioridade. Há uma questão de temporalidade a ser pensada aqui, pois o movimento



criado pela distância e instaurado no *lugar*, entendido como *adro*, cria um corte transversal no plano sensível, que é engendrado pela metafísica, mencionada por Artaud (2006), como gesto que interrompe a ideia de um fluxo contínuo do tempo e da realidade material, rasgando e rasurando, inúmeras vezes o *ser*, e compondo, como Alejandra Pizarnik (2002) denomina, os *corpos poéticos*.

Esse corpos, não são nem físicos nem metafísicos e para retomar uma exposição anterior desse texto eles se constituem como uma fantasmagoria, um forma espectral que aparece, provoca a cisão, o espanto, a rasura na ordem dual, uma anomalia ontológica, que seria esse *ser adro*. A palavra poética é, nessa perspectiva aquela que evoca o que não lhe é próprio, em um gesto de posseção dos planos físico e metafísico pela comunhão de ambos, torna próprio a impropriedade:

Golpean con soles Nada se acopla con nada aquí
Y de tanto animal muerto en el cementerio de huesos filosos de mi
memoria
Y de tantas monjas como cuervos que se precipitan a hurgar entre mis
piernas
La cantidad de fragmentos me desgarran
Impuro diálogo
Un proyectarse desesperado de la materia verbal
Liberada de sí misma
Naufragando en sí misma
(PIZARNIK, 2011, p.222).

A alquimia do gesto seria essa possibilidade do *ser adro* da palavra poética e dos *corpos poéticos*, que como o crânio são lugares de trânsito e que como passagens conseguem se estabelecer como o limiar que torna instável e mutável tudo aquilo que entra em contato sensível com essa espacialidade.

O tátil como fazer extemporâneo

Se através da possibilidade de se pensar a palavra poética como um *ser adro*. Esse lugar de passagem, de limiar e de movimento das impossibilidades de sensibilidade que rasuram a sensação de continuidade do espaço e do tempo, seria através do *toque*, esse gesto sensível em que se estabelece o encontro entre os impossíveis que se cria uma nova temporalidade.



Como na escultura, que se compõe da ausência de movimento, e justamente por isso é devedora dele, é uma presença ausente, a palavra poética se coloca fora de sua materialidade verbal, sua temporalidade é puro exterior, e por esse motivo ocorre sempre em um gesto extemporâneo.

Extemporâneo pois seu tempo é um fora de si mesmo, e ocorre em um instante, de condução e trânsito para um outro tempo e um outro *lugar*: “O poeta não se limita a descobrir o presente; desperta o futuro, conduz o presente ao encontro do quem vem; *cet a venir sera matérialiste*”. (PAZ, 1996, p.98).

Esse gesto é o de abrir, de cortar e atravessar a ilusão de um tempo contínuo, de provocar uma dissonância na percepção temporal, desse modo o plano sensível rasurado e novas sensibilidades podem ser criadas. É algo violento e inesperado, que provoca uma rachadura até nas sensações mais sutis, pois se caracteriza pela dimensão afectiva:

Esta espectral textura de la oscuridad, esta melodía en los huesos, este soplo de silencios diversos, este ir abajo por abajo, esta galería oscura, oscura, este hundirse sin hundirse.

¿Qué estoy haciendo? Está oscuro y quiero entrar. No sé que más decir. (Yo no quiero decir, yo quiero entrar.) El dolor en los huesos, el lenguaje roto a paladas, poco a poco reconstituir el diagrama de la irrealidad. (PIZARNIK, 2011, p.224).

Essa *textura* que se apresenta na sensibilidade do toque é que mobiliza as forças para se crie uma nova temporalidade. Que não é racionalizada ou consciente, mas afectiva e tátil. Na escuridão só podemos nos guiar pela sensibilidade, por esse motivo o não dizer, o não saber o que dizer é o que funciona como forma de percorrer o caminho, através do toque:

Mas tocar não é pegar, menos ainda possui, dominar (...) a sensação de realizar uma “leitura” das coisas, leitura compreensiva e cega ao mesmo tempo, leitura tátil, produtora de um conhecimento íntimo, aproximada, mas por essa mesma razão, privada da distância habitual a nossas objetivações. Há de ser escolher como ser quer conhecer: se se quer a perspectiva da visão (“objetiva”), então, há que se afastar, não tocar: ou se quer o contato (carnal), então, o objeto do conhecimento se torna uma matéria que nos envolve, nos desapega de nós mesmos, não nos satisfaz com qualquer certeza positiva. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.67-69).



Na sua exposição ensaística sobre a questão da escultura, Didi-Huberman nos oferece mais do que um estudo específico uma possibilidade de se refletir ontologicamente a estética da composição da passagem, que só pode ser viabilizada com a noção do toque sensível sobre a composição artística. Nesse ponto sua reflexão serve para se entender a palavra poética de Alejandra Pizarnik, que também coloca a poética como pura exterioridade que se faz presença de maneira tátil, pelo corpo, no instante de extemporâneo que ele irrompe e rasura o contínuo de tempo ilusório que mantém a consciência sempre sonolenta e a faz despertar para uma outra possibilidade, antes impensada de sensibilidade.

O toque é sempre uma forma de contato com aquilo que não se é, e se a palavra poética não é o que enuncia é no contato com o que lhe é exterior que ela é criada, mas esse contato é feito em um ritmo descompassado, pois é o tudo que está fora que a “esculpe”, que produz seu *corpo poético*: “Entre o “eu” e o “espaço”, só a minha pele. Esta é um receptáculo, um porta-impressões do mundo ao redor que me esculpe.” (DIDI-HUBERMAN, 2009, p.70).

Pensar a palavra poética como ser adro, é pensa-la como pele, como superfície de contato, que permite o toque o encontro de planos distintos de sensibilidade que são *revirados*. Se a escultura, nas considerações de Didi-Huberman, *revira* o espaço a palavra poética reviraria o tempo da sensibilidade, que sempre aconteceria intempestivamente, extemporaneamente, uma sensibilidade que vem, sempre por vir, pois é a possibilidade de toque que nos faz sentir e ao mesmo tempo nos sente, está em nós e nós somos incorporados por ela, trânsito de sensações inconstantes.

Considerações finais

Pensamos aqui a palavra poética através não de uma teoria literária ou de uma crítica pautada na textualidade como ponto de partida. Colocamos aqui a poesia de Alejandra Pizarnik em diálogo direto com a teoria estética e mais ainda como uma possibilidade de compreensão ontológica daquilo que alguns de seus textos impõe ao leitor.

Antes de mais nada o objetivo desse texto foi exploratório e simples que é pensar na possibilidade de se colocar a poesia em paralelo com a escultura, e com a

sensibilidade tátil, que nesse caso se difere da composição escultural por não ser uma sensibilidade potencialmente espacial mas sim temporal.

Porém acreditamos que a alquimia resultante desse choque de superfícies é um bom caminho de escavação para que se possa pensar de forma menos linear e menos voltada apenas para os limites da página nas intensidades que a palavra poética coloca em movimento, assim como a escultura em sua imobilidade, com aquilo que lhe é exterior e que ao mesmo tempo, de maneira tátil em contatos de superfície, se torna o que lhe é de mais próprio.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.

_____. O autor como gesto. In: AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Tradução: Selvino José Assman, São Paulo, Boitempo Editorial, 2007, p.55-64.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução: Teixeira Coelho, 3ª Edição, São Paulo, Martins Fontes, 2006.

BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. Tradução: Fernando Scheibe, Belo Horizonte, Autêntica Editora, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1995. Vol. I.

_____. *O que é filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz, Rio de Janeiro, Editora 34, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ser crânio: lugar, contato, pensamento, escultura*. Belo Horizonte, C/Arte, 2009.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo, editora perspectiva. 1996.

PIZARNIK, Alejandra. *Poesia completa (1955-1972)*. Barcelona: Lumen, 2011.