


Em busca do núcleo des-criativo da escrita poética

In search of the dis-creative nucleus of poetic writing

Maria Rosa Duarte de Oliveira*
 <https://orcid.org/0000-0002-4603-7349>

Recebido em: 24/10/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: trata-se de uma reflexão que focaliza o ato criativo em arte e em literatura a partir da concepção de lógica imaginativa ou analógica, conforme Valéry, e do conceito de *descrição*, como potência, em seu estado de contingência absoluta de não ocorrer/ocorrer, centro do ato criativo segundo o filósofo italiano Giorgio Agamben. A escrita proustiana será uma das referências para as correlações com a memória involuntária, a lógica imaginativa e a *descrição* enquanto potência e não-acabamento.

Palavras-Chave: Escrita poética. des-criação. Potência. Lógica imaginativa

ABSTRACT: *It is a reflection that focuses on the creative act in art and literature from the conception of imaginative or analogical logic, according to Valéry, and from the concept of dis-creation, as power, in its state of absolute contingency of not occurring / occurring, center of the creative act according to the Italian philosopher Giorgio Agamben. Proustian writing will be one of the references for correlations with involuntary memory, imaginative logic, and dis-creation as power and non-finishing.*

Keywords: *Poetic writing. dis-creation. Power. imaginative logic*

O segredo, tanto o de Leonardo como o de Bonaparte, quanto o que a inteligência mais elevada possui uma vez, está e só pode estar nas relações que eles encontraram - que foram forçados a encontrar - , entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa.¹

(Paul Valéry)

Em “Introdução ao método de Leonardo da Vinci”, ensaio escrito em 1894 e publicado em 1895, Paul Valéry (1871-1945) se dedica à investigação do modo como se

* Professora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. E-mail: mrosa0610@gmail.com.

¹ Trecho extraído de “Introdução ao método de Leonardo da Vinci”, publicado em *Variedades* (1991), sob a organização de João Alexandre Barbosa.

dava o ato criativo de Leonardo da Vinci e destaca algo fundamental, que está na raiz de qualquer ato criador, tanto em arte quanto em ciência: o fato de o autor estabelecer uma conexão imprevista entre elementos que guardam uma diferença entre si. Chama de *lógica imaginativa ou analógica* esse tipo de raciocínio, que estabelece uma *continuidade* no interior de formas que, na superfície, nada têm em comum. Assim, diz Valéry:

[...] a analogia é precisamente apenas a faculdade de variar as imagens, combiná-las, fazer coexistir a parte de uma com a parte de outra e perceber, voluntariamente ou não, a ligação de suas estruturas [...] De lá caem essas decisões que surpreendem [...] essas adivinhações fulminantes, essas precisões de julgamento, essas inspirações [...] Pergunta-se com estupefação [...] ao invocar deuses abstratos, o gênio, a inspiração e mil outros, de onde vêm esses acidentes. [...] trata-se a lógica como um milagre, mas o inspirado estava pronto há um ano. Estava maduro. Tinha pensado sempre nisso, talvez sem suspeitar, e, onde os outros ainda não estavam vendo, ele tinha olhado, combinado, e não fazia mais que ler em seu espírito. (VALERY, 1991, p. 141)

Há aí alguns pontos importantes a considerar:

Primeiro: a analogia é uma faculdade lógica e não milagrosa ou inexplicável, pois se trata de um raciocínio que, no entanto, tem muito de instintivo e de imprevisível ao interromper a cadeia lógico-dedutiva do pensamento e instaurar nele um corte, a descontinuidade de um salto, que nasce de uma combinatória inesperada que, como diz Valéry, “[...] combina a parte de uma com a de outra”, que só se aproximam pelo que guardam dentro, na sua estrutura, invisível para os olhos, mas perceptível para aquele que usa da imaginação, princípio dessa *lógica imaginativa* de que Valéry fala.

O segundo ponto é exatamente o lugar deste corte e o que produz como efeito paradoxal: de um lado chamaríamos de inspiração, iluminação, adivinhação fulminante e, de outro, um julgamento preciso, isto é, a antevisão de um princípio gerador, de um significado de raiz, de estrutura profunda.

O terceiro ponto está na presença do contingente, do que pode ou não acontecer, daquilo que não temos como prever a ocorrência; implica um estado de disponibilidade, de abertura à espontaneidade do acaso e do imponderável. Porém, como diz ainda Valéry, num outro ensaio seu - “Poesia e pensamento abstrato” -, há uma diferença entre o *estado poético* inspirador e a realização do *poema*: a mesma distância que existe entre a potência (de poder / não poder vir a ser poema) e o ato:

Observei, portanto, em mim mesmo, estes estados que posso denominar *Poéticos*, já que alguns dentre eles finalmente acabaram em poemas. Produziram-se sem causa aparente, a partir de um acidente qualquer; [...] Isso significa que esse *estado de poesia* é perfeitamente irregular, inconstante, involuntário, frágil, e que o perdemos, assim como o obtemos, *por acidente*. Mas esse estado não basta para fazer um poeta, como não basta ver um tesouro no sonho para encontrá-lo, ao despertar, brilhando ao pé da cama. (VALERY, 1991, p. 204, 206; destaque do autor)

Há que haver trabalho, escolhas entre palavras e combinatórias capazes de expressar com maior fidelidade os sentimentos, as qualidades de quase-ideias, ainda nebulosas e indefinidas; sempre a mesma distância entre o desejo e a realização, o ser e a sua representação, as palavras e as coisas.

Refletir sobre o processo criativo nos leva, ainda, para dentro de um livro singular - *Gesto inacabado: processo de criação artística* - de Cecília Almeida Salles (2013), que se dedica há muito tempo ao estudo desses gestos criadores nas mais variadas formas. Além do destaque que dá a dois dos aspectos já abordados acima - o raciocínio hipotético, fundamentado na analogia e na incerteza, e a intromissão da imprevisibilidade do acaso -, acrescenta um outro - o *inacabamento* - como força significativa dentro do processo criativo, seja em arte, seja em ciência (SALLES, 2013, p.83-86).

De fato, o inacabamento persegue os grandes artistas, basta pensar em Leonardo da Vinci, por exemplo, que fazia deste princípio a força expressiva de seu gesto criador e daí deriva, segundo Valery, "seu gosto em não terminar o que está contido no fragmento mais leve, no menor estilhaço do mundo, renova suas forças e a coesão de seu ser (VALERY, 1991, p. 152).

Em busca do núcleo des-criativo da escrita poética

Inacabamento não significa erro ou incapacidade do artista, mas sim um elemento intrínseco ao processo criador, justamente por ser feito à imagem e semelhança do mesmo gesto da criação original: a potência do que pode ou não vir à luz, a sua fonte, já inscrita no próprio ato. É nesse espaço - que dá lugar ao vazio, mas, paradoxalmente, contém todas as possibilidades daquilo que pode ou não acontecer - que está o centro gerador de uma nova ideia, entre a visibilidade e a invisibilidade, imprecisa e indeterminada, sem nome ou representação capaz de traduzi-la.

O filósofo contemporâneo Giorgio Agamben define este gesto inacabado como a inscrição, no ato criativo, de uma alteridade que lhe é intrínseca, isto é, o seu aspecto de negatividade e impotência daquilo que ficou por dizer, privado de expressão, ou ainda, da sua *potência de não* passar a ato: "[...] Existe uma forma, uma presença que não é em ato, e essa *presença privativa* é a potência" (2015, p. 246).

Esta concepção de potência como *poder-não* (impotência) se contrapõe ao sentido já estabelecido daquilo que deve acontecer e cuja expressão acabada se realiza em determinado ato. Ao invés disso, Agamben - fundamentado em *De Anima* e *Metafísica* de Aristóteles, que já inquiria sobre a natureza deste *poder-não* - destaca o caráter paradoxal da potência como "presença de uma privação":

[...] no plano da potência as coisas se passam de maneira diferente, e negação e afirmação não se excluem. "Uma vez que o que é potente não é sempre em ato", escreve Aristóteles, "também a negação lhe pertence: de fato, o que é capaz de caminhar pode também não caminhar, e o que pode ver pode não ver". (AGAMBEN, 2015, p. 252)

Desta forma, *descrição* implica a potência de não passar a ato, isto é, um movimento que subverte o ato realizado, em prol do irrealizado e inoperante, que ainda não é ato, mas guarda em si toda a força daquilo que é mais vasto do que ele, pois está na sua fonte, como origem e princípio configurador de qualquer criação, seja ou não artística. *Des-criar* implica, portanto, não o avesso da criação poética, mas a presença, em cada ato criador, do seu outro: as ideias que foram desprezadas, as imagens e palavras não escolhidas, tudo aquilo que, enfim, ficou em estado de impotência. Por isso, cada obra poética não significa o fim do processo criador, mas apenas um momento de passagem, que dá lugar ao desejo de uma outra escrita, de uma outra (não) obra: aquela que não foi realizada ainda e onde está, agora, o desejo do escritor, nunca realizado, porque, se o fosse, estaria ele fadado a não escrever mais:

Este ato de *descrição* é, propriamente, a *vida* da obra, o que permite a sua leitura, sua tradução e sua crítica, e o que, em tais coisas, se trata cada vez mais de repetir. Exatamente por isso, contudo, o ato de *descrição* [...] foge sempre, em alguma medida, do seu autor, e só desta maneira lhe consente continuar escrevendo. A tentativa de apreender integralmente este núcleo des-criativo em toda criação, para encerrar definitivamente a sua potência, só pode levar o autor à cessação da escritura ou ao suicídio (Rimbaud e Michelangelo), e a obra, à sua canonização. (AGAMBEN, 2007, p. 252-253; destaques do autor).

Interessante, ainda, é destacar que reduzir a potência criativa de um autor ao ato finalizado – a obra – não significa, apenas, encerrar a sua atividade de escrita, mas também a do leitor e a do crítico literário, impedidos de se apropriarem de uma escritura que não deixa vazios nem lacunas por onde outros sujeitos possam entrar para imprimir-lhes outros sentidos e, assim, dar continuidade à vida da obra literária. É porque a escrita poética caminha ao revés da informação e há sempre um “tremor da mão”² do escritor, uma indecisão, que o leva à seleção, no ato escritural, de termos liminares, na “soleira” entre um sentido e outro, que o princípio operatório da linguagem poética está na analogia de sons, imagens, silêncios, palavras e não (ou quase) palavras que instauram um campo de ressonâncias no qual a única realidade é o deslizamento contínuo e o rebatimento de sentidos, distantes de fronteiras que os separem.

Deslizamento e des-criação na escrita proustiana

Este não-lugar de passagem entre elementos que estão e não estão na escrita apontam para aquilo que poderíamos chamar de seu centro des-criativo e vazio, onde

² É desse modo que Agamben, no ensaio “O que é o ato da criação?”, refere-se ao momento de incerteza no ato de criação de artistas como Dante - “o artista/ a quem, no hábito d’arte, treme a mão” e o pintor veneziano-renascentista Ticiano. Para ele, esse *tremor* marca, paradoxalmente, a suprema maestria, porque “o que dança na forma é a potência” (AGAMBEN, 2018, p. 69, p.71). O mesmo “tremor” da potência, no ato da criação, Leonardo Da Vinci manifesta em suas telas por meio da composição de formas imprecisas, resistentes aos traçados de linhas que as pudessem separar.

estão em potência todas as possibilidades do escrevível e do não escrevível, do dizível e do indizível, nos seus subterrâneos mais ocultos e secretos. Poderíamos aproximá-lo, talvez, daquilo que Proust nomeia de *memória involuntária*³ por se constituir por farrapos, restos de lembranças que estão submersos no mais profundo do esquecimento e só podem ser tocados, ainda que timidamente, pela imprevisibilidade de pequenos *acidentes*, abertos à contingência do que pode ou não ocorrer, como o sabor das *madeleines* numa xícara de chá, tal qual lemos em Proust:

[...]É assim com o nosso passado. Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora do seu domínio e do seu alcance, nalgum objeto material [...] que nós nem suspeitamos. Esse objeto só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca.

[...] minha mãe ofereceu-me chá [...] a princípio recusei, mas, não sei por que, acabei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas [...] *no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, estremei, atento ao que se passava de extraordinário em mim* [...] E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era o do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray [...] minha tia Leônia me oferecia [...] *O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes de que a provasse* [...] **talvez porque**, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, **nada** sobrevivia, **tudo** se desagregara; as formas, **e também** a daquela conchinha de pastelaria, tão generosamente sensual [...] se haviam anulado **ou então**, adormecidas, tenham perdido a força de expansão que lhes permitiria alcançarem a consciência. **Mas quando** mais nada subsistisse de um passado remoto, [...] **sozinhos, mais frágeis** porém **mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis**, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, **como almas, lembrando, aguardando, esperando** sobre as ruínas de tudo o mais e **suportando** sem ceder, em sua **gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação**. (PROUST. *No caminho de Swann*. Vol.1. 1981, p. 46-47, destaques nossos)

A escrita proustiana atua na contramão do sentido estabelecido. Nela, toda a cena da rememoração se levanta do papel, é uma presença viva que envolve o leitor nesse redemoinho de sensações fugidias e “suas frases são o jogo muscular do corpo inteligível, contêm todo o esforço, indizível, para erguer o que foi capturado” (BENJAMIN, 1985, p.49). O que nela se desenha é uma espécie de orquestração

³ A memória involuntária, ao contrario da voluntária, é aquela que jaz nas camadas mais profundas do esquecimento e só pode despertar, de modo imprevisto, por meio da evocação de algum incidente que, como uma espécie de alavanca, traga-a para a superfície, num conglomerado de sensações múltiplas. Sobre essa questão, é indispensável a leitura do ensaio de Walter Benjamin, de 1929 -“A imagem de Proust” -, no qual afirma que a memória involuntária é o “trabalho de rememoração espontânea em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura” (1985, p.37).

sinestésica de cores, sabores, cheiros, sons e sensações amalgamados num todo complexo, amorfo e impreciso, regido pela *lógica imaginativa*, que aproxima elementos distantes no tempo, como é o caso da *madeleine* e a evocação de uma cena da infância do narrador.

Mas qual é o espaço onde isso ocorre senão o da própria escrita na sua busca incessante por encontrar a palavra mais exata e capaz de traduzir, por semelhança, esse universo impalpável e múltiplo de sensações díspares, que o simples sabor da *madeleine* trouxe? Como capturar na expressão poética esse núcleo *des-criativo*, nebuloso e complexo, feito de ruínas, restos de imagens fugidias, que estão e não estão visíveis, submersas por camadas de esquecimento?

Este embate se materializa no próprio ter-lugar da língua poética, esta língua estrangeira e inoperante, que desativa o princípio organizador e a sintaxe da língua de uso pragmático e comunicativo para incendiá-la por dentro, fazê-la implodir/explodir, de modo que o *fogo*, em sua intensidade de potência, que arde sem se extinguir, renasça, a cada vez, manifestando a “ética do mistério⁴, irreduzível a um mero relato:

Tal como o iniciado em Elêusis, o escritor avança na escuridão e na penumbra, por uma trilha suspensa [...]entre esquecimento e recordação. Há, porém, um fio, uma espécie de sonda lançada em direção ao mistério, que lhe permite medir a cada vez a distância até o fogo. Essa sonda é a língua, e é na língua que os intervalos e as rupturas que separam o relato e o fogo mostram-se implacáveis como feridas. [...]Escrever significa: contemplar a língua, e quem não vê e não ama sua língua, quem não sabe soletrar sua tênue elegia nem perceber seu hino flébil, não é escritor (AGAMBEN, 2018, p.33-34).

O fogo arrebatador da escrita proustiana dá-se pela desarticulação da sintaxe por meio de acréscimos infundáveis, de uma palavra, uma imagem que ressoa em outra, diferente de si, mas à qual se une por relações de semelhança, numa espécie de *mimetismo corporal* por meio do qual as palavras são aquilo que significam: palavras-coisas que resistem à sua natureza mediadora de substituir / representar um outro, diferente de si; não querem representar mas ser aquilo que significam, instituindo-se como *não-representação*.

Tudo isso se faz presença corporal, na escrita proustiana, num ritmo que retorna sobre si, em avanços e recuos, continuamente e sem o encontro de uma

⁴ Era assim que Mallarmé se referia ao enigma que todo poema traz, segundo Badiou em *Pequeno manual de inestética*: “ [...] Quando Mallarmé sustenta que ‘sempre deve haver enigma em poesia’, funda uma ética do mistério que é o respeito pelo poder de uma verdade, de seu ponto de impotência” (BADIOU, 2002, p.38). E aí se aproxima de Agamben ao dar lugar para o “ponto de impotência” da verdade, ou seja, à sua potência-de-não, o que a torna *inominável*, segundo Badiou, isto é: “[...] apenas quando se enuncia como impotência, que uma verdade *existe*. Chamemos esse deparar o *inominável* [...] aquilo cuja nomeação uma verdade não pode forçar. (2002, p.38). O enigma, portanto, deve permanecer como tal: indizível e *inominável*. Esta é a “ética do mistério” exigida pela escrita poética.

expressão definitiva, que possa traduzir essa busca incessante do esquecido, dessa *potência des-criativa*. Desafio permanente do criado, do ato realizado, pelo in-criado, pela possibilidade, sempre aberta, de ser de outro modo. O ato criativo está, assim, em contínuo desfazimento, entre o escrever e o apagar /sobre-sob-escrever, como uma escrita em palimpsesto, na ânsia por capturar o que não foi, o que não está, o que escapou, o calado, enfim.

Espanto e desmesura de uma escrita que se pauta pelo excesso, pelo transbordamento de um dizer e redizer infindáveis, em fluxo de água, que Benjamim, sabiamente, nomeia de “*Nilo da linguagem*, que transborda nas planícies da verdade para fertilizá-las”. (1985, p. 36; destaque nosso).

No fragmento selecionado, este transbordamento é perceptível pelo *deslizamento* incessante de uma palavra, de uma imagem em outra - **mais frágeis /porém mais vivos,/mais imateriais,/ mais persistentes,/mais fiéis,/ lembrando,/ aguardando,/ esperando/** sobre as ruínas de tudo o mais /e suportando/ sem ceder, /em sua **gotícula impalpável,/ o edifício imenso da recordação-**, fazendo do des-criativo o fogo vital do ato criativo.

O desejo da não-obra

lápide 1
Epitáfio para o corpo

Aqui jaz um grande poeta
Nada deixou escrito.
Este silêncio, acredito,
são suas obras completas.

(Paulo Leminski, 2013, p. 289)⁵

O poema de Leminski fala por si só. O corpo do poeta é o seu próprio poema-epitáfio que lega à posteridade não obras acabadas para permanecerem no panteão dos clássicos e do cânone, mas, ao contrário, a ausência da obra, o espaço silencioso da presença privativa da potência, na qual se inscreve o vórtice de sua origem, no fogo da criação.

Não se trata, na verdade, do epitáfio de um morto, mas, ao contrário, de um corpo vivo que nasce *neste poema-epitáfio*, assim como o defunto-autor Brás Cubas, para quem “a campa foi outro berço” (ASSIS, 1975, cap. I, p.99) renasce no corpo da escrita de suas *Memórias Póstumas*, cuja autoria partilha com seu outro: o autor Machado de Assis.

Pensar a possibilidade da não-obra poderia parecer algo inócuo e desprovido de sentido para aqueles a quem apenas a obra publicada importa, por ser a prova viva e

⁵ Este poema encontra-se no livro *La vie en close*, publicado, postumamente, em 1991 e republicado em 2013, em *Toda Poesia*, que, ironicamente, reúne toda a obra poética escrita pelo autor.

testemunhal de que, por trás dela, há um autor produtivo. No entanto, escritores, como Leminski o fez no poema acima, e alguns filósofos, estudiosos da arte e da literatura, como Agamben e Blanchot, por exemplo, apontam para esta ausência da/na própria obra poética, como lugares significativos para a reflexão.

Agamben nomeia de *inoperância* - operação que consiste em desativar, no caso da literatura, os dispositivos da língua instituída a fim de dar nascimento às potências criadoras de novos usos, na linguagem poética - e Blanchot o faz recorrendo a uma metáfora: a tensão, no instante da criação, entre a mão produtiva - a que escreve - e a sua outra - a improdutiva - aquela que resiste ao ato escritural:

O domínio do escritor não está na mão que escreve, essa mão “doente” que nunca solta o lápis, que não pode soltá-lo, pois o que segura, não o segura realmente, o que segura pertence à sombra e ela própria é a sombra. O domínio é sempre obra da outra mão, daquela que não escreve, capaz de intervir no momento adequado, de apoderar-se do lápis e de o afastar. *Portanto, o domínio consiste no poder de parar de escrever, de interromper o que se escreve, exprimindo os seus direitos e sua acuidade decisiva no instante. [...] o direito de intervir que conserva a mão que não escreve, a parte de si mesmo que pode sempre dizer não.* (BLANCHOT, 2011, p. 16, 18; destaques nossos)

Esta luta entre as duas mãos do escritor - a que escreve e a que não escreve - cria uma analogia viva com o ato criador como tensão entre a potência de não escrever e a de escrever. É justamente a mão que não escreve aquela que segura, imprime uma resistência ao ato de escrever, que se vê privado da palavra definitiva, de tal forma que a outra mão, a que deseja escrever, suspenda a pena e vacile em nome da incompletude e do não acabamento.

Desta forma, por caminhos diferentes, Agamben e Blanchot estão de acordo sobre esta instância a ser investigada na direção contrária do improdutivo, mas de potência de não passar a ato e permanecer nele, como presença da impotência e da privação daquilo que se ausenta, mas continua pulsante no centro da criação.

Este movimento de *inoperância descriptiva* expressa-se com precisão nesta passagem do ensaio “O que é o ato de criação”, de Agamben:

[...] O elemento puramente filosófico contido numa obra - seja esta de arte, ciência, pensamento - é sua capacidade de ser desenvolvida, algo que ficou sem ser dito, ou foi intencionalmente assim deixado, e que se trata de saber encontrar e colher [...] *Há em cada ato de criação, algo que resiste e se opõe à expressão. [...] Esse poder que retém e detém a potência no seu movimento em direção ao ato é a impotência, a potência-de-não.* (2018, p. 60, 66; destaques nossos)

Neste sentido, não deixa de ser instigante pensar que todo artista verdadeiramente inspirado é *sem obra* (AGAMBEN, 2018, p.69), lançando luz sobre o vórtice da origem da criação em seu centro vazio e descriptivo. Por outro lado, sua *maestria* implica, paradoxalmente, na imperfeição de sua forma, sempre inacabada, por manter a presença de uma ausência, a da potência-de-não, dentro de si. E, no entanto, é esta uma forma

artística verdadeiramente potente, que tremeluz como uma chama que arde, mesmo à distância de anos-luz e, por isso, habita o que é contemporâneo, na contraluz do presente visível.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. Apostila. In: *Estâncias: a palavra e o fantasma na cultura ocidental*. Tradução Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007, p. 252-253.
- _____. A potência do pensamento. In: *A potência do pensamento. Ensaios e conferências*. Tradução Antônio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2015, p. 253-254.
- _____. A potência do pensamento. In: *A potência do pensamento. Ensaios e conferências*. O que é o ato da criação? In: *O fogo e o relato. Ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Tradução Andrea Santurbano e Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p.59-81.
- ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Edição crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1975.
- BADIOU, Alain. *Pequeno manual de inestética*. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *A potência do pensamento*. In: *A potência do pensamento. Ensaios e conferências. Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sergio Paulo Rouanet.vol.1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 36-49.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- PROUST, Marcel. *No caminho de Swann*. Vol.1. Tradução Mario Quintana. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Editora Globo, 1981.
- SALLES, Cecília Almeida. *O gesto inacabado*. 6ª. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.
- VALERY, Paul. Introdução ao método de Leonardo da Vinci e Poesia e pensamento abstrato. In: BARBOSA, João Alexandre (org.). *Variedades*. Tradução Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.137- 166; p. 201-218.