

## **CORPO, FRAGMENTO DA PAISAGEM: ESPAÇO ABERTO E *LUGAR ÚLTIMO***

**Ana Júlia Poletto<sup>1</sup>**

**RESUMO:** O espaço poético de *Lugar Último*, do português Herberto Helder, permite uma leitura que percorre topografias, atravessando espaços e lugares até este derradeiro *lugar*: o próprio corpo. Através da análise do poema, interpretamos a perda do caráter sagrado da inspiração como o abandono do ideal divino dos românticos, aproximando-se do surrealismo através de uma poesia corporal. Utilizamos alguns teóricos vinculados aos conceitos de espaço, lugar e corpo para buscar no relevo das imagens poéticas, a paisagem que constitui o corpo, percorrendo trajetos que vão do corpo à subjetividade, diálogo dos espaços de identidade e dos lugares da subjetividade.

**Palavras-chave:** espaço poético. Corpo. Topografias literárias.

### **BODY, FRAGMENT OF THE LANDSCAPE: OPEN SPACE AND LAST PLACE**

**ABSTRACT:** The poetic space of *Lugar Último*, of the Portuguese Herberto Helder, allows a reading that travels topographies, crossing spaces and places until this last place: the own body. Through the analysis of the poem, we interpreted the loss of the sacred character of the inspiration as the abandonment of the divine ideal of the romantic ones, approaching the surrealism through a corporal poetry. We used some theoretical ones linked to the space concepts, place and body to look for in the relief of the poetic images, the landscape that constitutes the body, traveling itineraries that are going from the body to the subjectivity, dialogue of the identity spaces and of the places of the subjectivity.

**Keywords:** space poetic Body. Literary topographies.

### **Um surrealismo à flor da pele: o poema**

“Fazer experiência de algo, seja de uma coisa, de um homem, de um Deus, significa que algo nos sucede e atinge, nos sobrevém, nos derruba e transforma”  
(Heidegger)

Herberto Helder nasceu em 1930, em Funchal, Ilha da Madeira. Poeta português avesso à fama, entrevistas ou entrega de prêmios<sup>2</sup>. Em 1958 publica seu primeiro livro, *O*

<sup>1</sup> Mestre em Teoria Literária (UFSC); doutoranda em Leitura e Processos Culturais (UCS). Caxias do Sul, Brasil. [ajpoletto@ucs.br](mailto:ajpoletto@ucs.br)

*Amor em visita*. Colaborou em diversas revistas e foi frequentador do Café Gelo, lugar de encontro de escritores da época, dentre eles Mário Cesariny e João Vieira. *A colher na boca*, *Poemacto* e o *O Bebedor noturno* são apenas algumas das obras do autor. Em 2013 publica *Servidões*, bem recebido pela crítica e em 2014, *A morte sem Mestre*, bastante controverso<sup>3</sup>. Em 2000 foi um dos escritores homenageados pelo *Salon du Livre* da França, mas continuou no seu posicionamento de não aparecer para as homenagens.

Na apresentação de *O corpo o luxo a obra* (2000) Jorge Henrique Bastos apresenta a escrita do poeta ao público brasileiro como “uma voz encantatória”, poesia repleta de “volume, espaço e tempo [que] são descompostos pela espessura da linguagem” (HELDER, 2000, p. 10). O espaço é bastante presente em toda sua obra e o corpo, lugar de desejo, de experiências, onde a própria escrita é inscrita na pele-poema. A sua poesia oscila entre imagens sagradas e profanas, e o deus evocado parece ser Dionísio e suas bacantes, delírio de corpos que se enlaçam: pernas e letras, ritmos e cidades, campos e mulheres.

O poema escolhido para percorrermos neste artigo foi *Lugar Último*, publicado pela primeira vez na obra *Lugar* de 1962. Utilizamos a edição brasileira de 2006<sup>4</sup>. Como já disse Octavio Paz, “*el poema no es una forma literária sino el lugar de encuentro entre la poesía y el hombre. Poema es un organismo verbal que contiene, suscita o emite poesía. Forma y substancia son lo mismo*” (PAZ, 1972, p. 14) e Herberto Helder coloca esta organicidade de forma bastante literal, construindo através da escrita um corpo que atravessa o tempo até um momento que parece futuro, mas que se concretiza no instante em que as trajetórias passadas, presentes e futuras, se encontram: neste *lugar último*. Partimos da diferenciação entre espaço e lugar. Yi-Fu Tuan distingue lugar como “segurança” e espaço como “liberdade”, lugares como “centros aos quais atribuímos valor e onde são satisfeitas as necessidades biológicas de comida, água, descanso e procriação” (TUAN, 2013, p. 12). O espaço é percebido e organizado através dos órgãos sensoriais e o nosso corpo é o centro de um espaço que toma forma através dos sentidos e das experiências que o circundam. Os lugares, por sua vez, só adquirem algum significado quando associamos a eles algum estado de espírito e, se

---

<sup>2</sup> O poeta ganhou diversos prêmios, inclusive o Prêmio Pessoa, mas em nenhuma das vezes em que foi homenageado apareceu para receber as honrarias.

<sup>3</sup> As obras de Herberto Helder normalmente são lançadas com tiragens únicas, poucos exemplares, provavelmente estratégia de marketing. Também foi lançado CD com o poeta recitando alguns de seus poemas. A controvérsia maior é o lançamento de ebook do livro, visto que o poeta não é adepto de reedições, preferindo atualizações de suas obras, onde efetua a reescritura de seus poemas, modificando-os.

<sup>4</sup> HELDER, Herberto. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006. Em *O corpo o luxo a obra*, há alguns dos poemas publicados em 1962, mas a seleção é diversa.

considerarmos o fluxo do tempo, lugar é uma pausa no movimento (TUAN, 2013). A primeira estrofe do poema deixa entrever o movimento entre espaço e tempo:

#### Lugar Último

Escrevo sobre um tema alucinante e antigo.  
 Esquecimento  
 que me lembrasse agora para sempre  
 como  
 uma roseira. Como  
 que escrevo assim com um grito maravilhoso  
 dentro da carne, terrível-  
 mente.  
 Nas pancadas da boca.  
 - Sei cantar devagar, de pé, a enlouquecer muito.  
 Respirando, sangrando tanto.  
 Sei cantar com estrelas iradas.  
 Há uma elevada mulher com flores  
 na boca e no ânus.  
 Contra mim, contra minha divagação.

O poeta<sup>5</sup>, no gesto da escrita, traz o tema, os objetos e a voz, que começa como um grito para transformar-se em canto, canto que beira o delírio da dor, mas o poema é interrompido pela imagem da mulher. A mulher que é trazida ao poema não é a mulher-musa, inspiradora dos românticos. A mulher que nasce neste *lugar* é também pureza, mas não só. É também flor, cabra, luz. Essa mulher transforma o poeta, ele próprio, na mulher amada, e após esta transformação, ele adquire outras tantas formas, transitando por muitos espaços-tempo, voltando a um momento de aqui-agora apenas quando em seu próprio corpo. O amor é puro e louco, dando contornos de sonho ao poema:

Penso: a flecha ama a onça.  
 A morte ama o que morre.  
 Pensei ainda pela pancada dentro: a mulher  
 ama o homem.  
 E quando brilhavas debaixo da minha luz  
 espantada, também pensei:  
 eu amo-a. Porque mexeste nos meus  
 nomes desde o nascimento.  
 Conte-te pelas pétalas coloridas,

<sup>5</sup> Ao longo do artigo utilizaremos a designação poeta, eu-lírico ou eu-poético todos no sentido deste *corpo* que poetiza. Em nossa concepção, esse corpo, essa forma “poeta”, é um espaço, e não se confunde com o autor ou o escritor Herberto Helder.

e agora  
 o meu amor é puro puro louco louco.  
 E o que dorme dorme  
 do que é forte.

Quanto mais sentimento o eu-lírico demonstra, “mais a espacialização será subjetiva” (BORGES FILHO, 2007, p. 68), transitando no que Bachelard denomina *topoanálise*: “o estudo psicológico sistemático dos lugares físicos de nossa vida íntima” (BACHELARD, 1979, p.202), oscilando ao longo do poema entre uma topofilia (espaços felizes) e topofobias (espaços do medo).

Uma mulher passou quando eu dormia ou acordava.  
 Era uma luz molhada.  
 Estava ao cimo como lágrimas estava  
 com folhas à tona da idade.  
 Passou uma delicadeza, uma mulher  
 que ficou.  
 Existiu um campo transviado.  
 Uma alagada adivinhação. Por cima  
 abruptamente  
 uma – pancada na noite dos órgãos.

A imagem da mulher-luz, que morre e nasce, o campo que, sem amor, é morto:

A noite é não ter amor senão  
 em luzes.  
 Como uma pedra sobre a boca.  
 A pedra sente a boca, a solidão sente  
 o homem. Digo que um homem beija  
 interiormente a boca.  
 Mas era uma mulher que morria,  
 uma mulher que nascia agora altamente.  
 Um lícido campo morto.

E de sonho ao delírio, as imagens conduzem à pureza:

Passou, transferiu-se, reviveu  
 sobre a minha cabeça. Atra-  
 ves-  
 sava-a uma flecha. Era  
 uma cabra silvestre uma cabra azul  
 uma cabra colorida  
 pela ira e a doçura e pela altura  
 saltada de uma cabra entrevista nos grandes céus

loucos.  
 Era caçada pelo caçador do amor.  
 Era com os cascos e os malmequeres. Com a delicadíssima  
 boca humana.  
 Os veios de ouro.  
 Era como as belas mamas brancas.  
 Quente como as urtigas.  
 Era deitada cor de violeta.  
 Uma mulher retumbante com todo o silêncio.  
 Dormia contra mim.  
 ela vigiava, corria no ar.  
 Quebrava no ar. Era a mulher tão pura.

E o poeta chega a si, transformado:

- Anos e anos de viagem sideral com os pés  
 iracundamente  
 azuis. Sou eu,  
 como um retrato de cabeça para baixo.  
 Conheci-me cantador em estado  
 de amante. Tive  
 o desviado ofício de canteiro.  
 Fiz uma catedral. Morri  
 acororado. Eu era um amante  
 com ofício de poeta cego. Um dia  
 transformei-me na mulher que amava.

A ideia aqui não é fazer uma análise psicológica propriamente dita, mas apenas buscar na estrutura topográfica do Eu<sup>6</sup> as marcas desse Eu-poético que se constrói através do seu corpo e que, por vezes, atravessa o limite de sua própria pele. A pele<sup>7</sup> como “vasta metáfora” (ANZIEU, 1989, p. 20) funciona como a fronteira entre o Eu e o Outro, espaço que limita e que está, diferentemente dos outros sentidos, sempre *aberta* e sempre exposta aos estímulos exteriores. A pele possui um duplo contato: corporal e social<sup>8</sup>; corporal pois os corpos se procuram, e social pois nos limites dos corpos configura-se o espaço de um corpo a outro. O recorte que fazemos desta teoria do *Eu-pele* é voltada aos sentimentos do Eu. Anzieu faz a releitura de Freud e chega ao pensamento de Federn. “O Eu, do qual Freud fez uma

<sup>6</sup> Originalmente desenvolvida por Freud e aqui trazida através do trabalho de Didier Anzieu, em *Eu-pele*. Os relevos no psiquismo são mediados pela pele: exterior e interior que modificam um ao outro.

<sup>7</sup> Didier Anzieu formula o conceito de Eu-pele da seguinte forma: “é uma realidade de tipo fantasmático: figurada ao mesmo tempo nas fantasias, nos sonhos, na linguagem corrente, nas atitudes corporais, nas perturbações de pensamento; e fornecedora do espaço imaginário que é o componente da fantasia, do sonho, da reflexão, de cada organização psicopatológica” (ANZIEU, 1989, p. 18)

<sup>8</sup> Corpo do indivíduo e corpo social.

entidade, existe: o ser humano tem dele uma sensação subjetiva, sensação e não ilusão, pois ela corresponde a uma realidade que é, ela mesma, de natureza subjetiva” e possui três elementos constitutivos: “o sentimento de uma unidade de tempo (portanto de uma continuidade), o sentimento de uma unidade no espaço no momento presente (mais precisamente de uma proximidade) e enfim o de uma causalidade” (ANZIEU, 1989, p. 121).

O Eu-poético de *Lugar Último* segue uma continuidade e no tempo presente do poema consegue uma unidade espacial: em seu próprio corpo. Anzieu leva seu estudo da pele ao pensamento, e ao detectar que “a palavra oral e também a escrita tem um poder de pele” (ANZIEU, 1989, p. 294) nos leva a perceber que o Eu-poético aqui, revela-se mais como subjetividade<sup>9</sup> do que identidade<sup>10</sup> e a pele apresenta-se como limite não só como limite entre um possível *dentro* e do *fora*, como *foras* distintos: corpo a corpo.

O poema inicia com o pretenso tema do esquecimento para multiplicar ao longo das estrofes, imagens poéticas que associam os sentidos corporais a relevos, densidades e volumes, através do sensorial. Como nos lembra Bachelard, a imagem poética não estaria atrelada a um saber, mas à uma pureza primeira, uma “realidade específica” e o “poeta, na novidade de suas imagens, é sempre origem de linguagem (...) a poesia é uma fenomenologia da alma” (BACHELARD, 1979, p. 185). Nessa fenomenologia, a mulher-poesia carrega em seus traços, as imagens poéticas que povoam o poema: flores, luz, campo, morte, se aproximando de um surrealismo atribuído ao autor nos primórdios de sua poesia.

O movimento surrealista carrega em si a estética da modernidade, uma inspiração que existe *no* homem, no seu próprio espaço físico e como bem demonstra Octavio Paz,

*es una manifestación de la 'otredad' constitutiva del hombre. No está adentro, en nuestro interior, ni atrás, como algo que de pronto surgiera del limo del pasado, sino que está, por decirlo así, adelante: es algo (o mejor: alguien) que nos llama a ser nosotros mismos. Y esse alguien es nuestro ser mismo* (PAZ, 1972, p. 179)

Este *ser mesmo* tem uma existência num lugar definido: o próprio corpo. A existência do corpo-poema nasce do corpo-poeta, e num gesto profano, retira da inspiração o

<sup>9</sup> Subjetividade entendida no sentido foucaultiano das relações entre o indivíduo e as forças do “fora”, causando “dobras”. A diversidade das subjetividades é grande pois as dobras são de diferentes entre si e estão em constantes relações de poder (Foucault apud GIL, 2009).

<sup>10</sup> A ideia de identidade é também trazida por José Gil como sendo o “rosto do eu, como condição de possibilidade de afirmação de todos os atributos ‘mundanos’ do indivíduo, da afirmação deste como sujeito, antes do surgimento da singularidade do indivíduo como homem, ser nu em devir” (GIL, 2009, p. 10).

poder divino, arrastando através da linguagem, o ato de criação para o corpo que sente, vive, e tem existência carnal, inscrevendo na pele, uma história.

### **Entre rosas e cravos, gestos profanos**

“Suponhamos que o nosso verdadeiro problema é a identidade”

(José Gil)

E o que é esse corpo, que carrega em si uma história?

É uma respiração que fala. A respiração, o sopro, *pneûma*, traz, no tempo, a unidade de uma continuidade, mas não ainda a espacialização unificada desta continuidade. (...) mas porque o sopro é uma mediação permanente entre o interior e o exterior do corpo, uma passagem, contém em si a própria possibilidade da expressão (sentido) (GIL, 1997, p. 88)

E essa respiração media o dentro e o fora, e os “corpos impregnam-se assim de tempo” (GIL, 1997, p. 115). O *Lugar Último* possui em suas imagens, além do corpo, a história. Em 1933, três anos após o nascimento de Helder, instala-se em Portugal uma ditadura militar, comandada durante muito tempo pelo ditador Salazar. Em 25 de abril de 1974, a música “Grândola, Vila Morena” transmitida pela Rádio Renascença logo após a meia-noite, foi o sinal para o início do golpe que levou à chamada Revolução dos Cravos que depôs o Estado Novo pondo fim à ditadura naquele país. O poema *Lugar Último* foi lançado em 1962, possivelmente dialogando com a realidade que cercava a todos<sup>11</sup>.

Das flores espalhadas pelo poema (rosas, crisântemos, girassóis), os cravos da próxima estrofe podem ser lidos como vestígios de uma história. O tempo parado no poema deixa que o corpo mantenha uma contínua transformação: espaço que se movimenta. Espaços-tempo que unem luas, semanas, amantes e chuva; “parado e unido”, tudo isso num passado revivido (através do percurso pelo espaço).

Em tantos anos não ignoro como tudo amadurece.  
Neste lado de agora  
vejo: os cravos batem no ar que bate  
na roupa que bate nas pedras.

<sup>11</sup> Herberto Helder trabalhou na Emissora Nacional, de onde foi expulso após julgamento pela sua colaboração da edição de *Filosofia na Alcova* do Marquês de Sade, tendo sido readmitido na Emissora após a Revolução dos Cravos (1974-1975).

E penso: houve uma quinta, quarta, uma  
terça, uma segunda-feira, uma sexta-  
-feira.

Bocados exaltados por cima.

Porta extática debaixo dos raios.

Sábado era um dia de ardente vileza.

Um domingo de amor ou de exemplo.

Eu era um amante que era uma semana  
de lado:

    ou era a chuva  
amada por uma misteriosa velocidade,  
ou o sol que a lentidão  
Apaixona por dentro.

Eu era uma mesa com tantos anos  
sentados para comer-me em estado  
de pêra inclinada.

Eu fui um amante numa torre  
ao meio da praça. Eu fui parado e unido.

Quantos anos iracundos. Cantadores.

E se a roupa molhada bate  
sobre a minha cabeça, e nela se embebe  
a luz penetrante – é preciso transformar-me.

Fui amante como um cão. Fui  
de di-

vagação em divaga-  
ção a lua lua. Eu ladrava de cima.

Eu era a baixa lua lua onde os pântanos  
caíam em êxtase. Perdi

todas as mãos, e na derradeira mão  
transformei-me na morte.

Batem os levíssimos nomes como pedras  
no ar, mais verdes, como

crisântemos abrindo-se e depois

fechando-se. Crisântemos – digo-

virtuais. Com tantos tantos anos delicados  
iracundos de todas as cores.

De cravos a crisântemos, o poema parece povoado de cores e odores, surrealismo que destrói uma visão de mundo, inspiração como gesto profano do homem e *no* homem. O gesto é movimento do corpo que se afasta da natureza, culturalmente construído. Merleau-Ponty defende o corpo como matéria de conhecimento: “não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 6). Este mundo externo, sólido, exerce forças no espaço-corpo e, feito placas tectônicas, desloca camadas, cria relevos, desenha planícies e desfiladeiros: o Eu-poético toma a forma das imagens que nele se

imprimem. Entre um passado vinculado ao amor e ao esquecimento, o corpo do poema busca um futuro que parece beirar os limites de um Deus profanado, mas o único momento existente é o presente, e este *agora* é vivenciado no corpo. Um corpo com voz: a voz do poeta.

### O corpo na voz: lugares sagrados

“Dormes, apesar da tempestade. Dormes na tempestade. Dormes em tua coragem, feliz por seres um homem que já enfrentou as vagas.”  
(Gaston Bachelard)

Voz no corpo. Os espaços abertos de subjetividades que se dobram e desdobram, movimento de forças do *dentro* e do *fora*, são impregnados de sopro, de respiração, tornando-se voz e “aparecem como o que constitui o corpo em totalidade articulada no tempo: o sopro é o que dá a uma organização espacial uma forma única (dada no tempo)” (GIL, 1997, p. 89).

O poema não traz um simples ecoar do passado, na voz do eu-lírico. Bachelard mostra que as imagens poéticas ecoam sim, mas multiplicam-se indeterminadamente: “pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar” (BACHELARD, 1979, p. 183), portanto, a imagem poética é o fator desencadeador e pulsa por conta própria. O eu-lírico ao tornar sagrada a loucura, diminui a velocidade do esquecimento, como se o tempo, parasse, e o espaço se ampliasse:

- Celebro agora os dias da sombra de onde  
sagrada a loucura se lev-  
antava. Quando os cantores eram tomados  
pela embriaguez  
soturna, e falavam  
alto com as ondas à volta. E eu lembro  
a entrada  
desses dias retumbantes, quando alguém  
entoava em sonhos as fontes  
da ilusão. E a idade avançava por dentro  
da aguda alegria, por dentro e a gente  
gritava que era alto tão alto – o amor.

Celebro a tecelagem, as mãos som-  
bria-

mente embebidas no trabalho. E por cima  
de tudo as pedras  
rosas da cabeça, os cestos, as liras, o pão.  
E em baixo o sangue bate acen-  
den-  
do e apagan-  
do. E eu agora sei tudo, e esqueço  
muito devagar. Também com força uma mulher  
aperta  
os pés sobre a minha boca. E eu pareço  
pensar no ar. Pareço  
dormir entre gotas frias. Ou então  
também pareço vir verga-  
do e louco debaixo do estuar celeste.  
Nas noites onde cerrados os girassóis  
esperavam a ressur-  
reição. Ou nos dias levantados  
sobre as melancolias mais fortes. Quando  
a mulher era levada pela interior  
fantasia do seu próprio encantamento.

A topografia corporal toma forma através da voz que canta o corpo, os terrenos:

Noites oh noites tantas e  
tantas noites oh tantas noites seguidas  
intactas, despedaçadas, regeneradas como noites  
para dentro e para fora,  
debaixo da chuva. Enlouquecendo.  
E cantando o corpo, as voltas, os terrenos, os fetos  
do corpo, e as achas aproximadas e brilhantes  
do corpo humano.

E talvez seja este o último exemplo  
de amor e a i-  
memorial noite lancinante, solidão.  
E eu me transmude na zona de uma idade  
antiga, e Deus  
fale de em mim no puro alto da carne.  
E uma onda e outra onda e outra e outra  
e outra  
onda e onda  
batem em sua belíssima deserta altíssima  
voz.

O corpo humano<sup>12</sup> como *corpo glorioso*, pois o Deus que falará do amor vivido na carne, se transforma, ele próprio, num *lugar*. Do profano ao sagrado, os corpos se divinizam pela abertura nas superfícies:

O que equivale a dizer: não a existência de Deus, nem mesmo dos deuses, mas apenas dos *lugares*. Os lugares: são divinos *porque se libertaram* do Corpo de Deus e da Morte em Pessoa. Divinos, por causa da abertura por onde todo o ‘divino’ se afunda e se retira, deixando a nu o mundo dos nossos corpos (NANCY, 2000, p. 61)

E a voz nesse corpo, atravessa o poema ecoando pelos campos divinos onde o homem não pode habitar, estes vastos espaços onde os roseirais – junção das roseiras, símbolo de um esquecimento para sempre lembrado – calados, contrastam, asperamente, com esse corpo dotado de um valor, definido como um *lugar último*, onde o tempo habita, para lembrar e para esquecer, lugar das paixões, das memórias, da inspiração. E da expiração. Corpo que respira.

E não sabemos escutar o barulho,  
nem vemos os roseirais dominados pelo silêncio,  
oh nem  
deliramos nos enormes inóspitos campos  
de Deus.  
(HELDER, 2006, p. 158-164)

Esse ambiente selvagem e divino converte-se em paisagem: “cena natural dotada de valor estético, por sua inscrição num código artístico, ou em certos modelos de visão e de percepção. É, logo, uma forma de representação da natureza, organizada de maneira a permitir sua fruição estética” (MURARI, 2009, p. 213). Os espaços aqui lidos, poético e corporal, transmutam-se em paisagens construídas culturalmente através do olhar deste eu-lírico que, fragmentado, estilizado em imagens, em estrofes, é o corpo da modernidade: corpo natural que se traveste em corpo cultural. Identidades desenhadas em espaços determinados, subjetividades que habitam um *lugar último*: o corpo, fragmento de paisagem.

<sup>12</sup> Terminologia que remete à modernidade, às ciências biológicas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZIEU, Didier. *O Eu-pele*. Trad. Zakie Yazigi e Rosaly Mahfuz. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. Trad. Joaquim José Moura Ramos (et al). In: Os Pensadores. São Paulo: Abril cultural, 1978.

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Trad. Maria Cristina Meneses. Lisboa: Antropos, 1997.

\_\_\_\_\_. *Em busca da identidade*. O desnorde. Lisboa: Relógio D'Água, 2009.

HELDER, Herberto. *O corpo o luxo a obra*. São Paulo: Iluminuras, 2000.

\_\_\_\_\_. *Ou o poema contínuo*. São Paulo: A Girafa Editora, 2006.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Trad. Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

MURARI, Luciana. *Natureza e cultura no Brasil (1870-1922)*. São Paulo: Alameda, 2009.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega Passagens, 2000.

BORGES FILHO, Oziris. *Espaço & Literatura*. Introdução à toponálise. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.

PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. El poema, la revelación poética, poesia e historia. México: Fondo de Cultura Economica, 1972.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e Lugar*. A perspectiva da experiência. Trad. Lívia de Oliveira. Londrina: Eduel, 2013.

Recebido em 19/09/2015.

Aceito em 04/12/2015.