

# Espaços medonhos da poesia: os elementos da poética do horror nas obras de Anne Sexton, Philip Larkin e Severo Sarduy

Olga Kempinska\*

*Fosse possível, com a mais perfeita ilusão, dar a  
aparência da natureza a uma flor artificial; fosse possível levar  
à máxima ilusão a imitação do ingênuo nos costumes, a  
descoberta de que se trata de imitação aniquilaria totalmente o  
sentimento de que se fala aqui.*

*Friedrich Schiller, Poesia ingênua e sentimental.*

**Resumo:** Ao discutir os textos de Philip Larkin, de Anne Sexton e de Severo Sarduy, o artigo reflete sobre a importância da poética do espaço e das relações metonímicas para a subversão do binarismo da época estruturalista. Ao atualizar o regime das emoções negativas próprias aos contextos gótico e neogótico, e importante no âmbito vanguardista, a poesia se inscreve na resistência contra a reificação do ser humano promovida pelos discursos da opressão capitalista e de gênero. As experiências do horror, do vazio e da anamorfose permitem uma reelaboração subjetiva dos dualismos especulares do narcisismo melancólico dos sistemas do poder.

**Palavras-chave:** Linguagem poética. Espacialidade. Horror.

**Abstract:** In discussing the texts by Philip Larkin, Anne Sexton and Severo Sarduy, the article reflects on the importance of space poetics and metonymic relations for the subversion of the binarism inherent to the structuralism. By updating the regime of negative emotions proper to the Gothic and neo-Gothic, and important in the avant-garde, poetry is inscribed in the resistance against the reification of the human being promoted by the discourses of capitalist and gender oppression. The experiences of the horror, of emptiness and anamorphosis, allow a subjective elaboration of the specular dualisms of the melancholic narcissism of the systems of power.

**Keywords:** Poetic language. Spaciality. Horror.

**Résumé:** En discutant les textes de Philip Larkin, Anne Sexton et Severo Sarduy, l'article se penche sur l'importance de la poétique de l'espace et des relations métonymiques pour la subversion du binarisme inhérent au structuralisme. En suscitant le régime des émotions négatives propres au gothique et au néo-gothique, et important dans l'avant-garde, la poésie s'inscrit dans la résistance contre la réification de l'être humain promue par les discours de

---

\* Professora de Teoria da Literatura no Departamento de Ciências da Linguagem da Universidade Federal Fluminense (UFF). <http://orcid.org/0000-0002-0311-2249> / E-mail: [olgake@yahoo.com](mailto:olgake@yahoo.com)



l'oppression capitaliste et de genre. Les expériences de l'horreur du vide et de l'anamorphose permettent une élaboration subjective des dualismes spéculaires du narcissisme mélancolique des systèmes de pouvoir.

**Mots-clés:** Language poétique. Spacialité. Horreur.

Sendo uma das principais questões das vanguardas, sobretudo naquilo que tange à valorização da metonímia, ou seja, das relações discursivas estabelecidas por meio da contiguidade ou da causalidade, o espaço – da página, da literatura e da existência – tornou-se um dos desafios do discurso poético influenciado pelos movimentos históricos vanguardistas. Assim, a reflexão sobre o sentido da página, o espaço representado e a transformação da temporalidade na espacialidade, constituem algumas das mais importantes inquietações da reflexão teórica do século XX, ultrapassando as experiências da poesia visual, que frequentemente apela à sonoridade.

Inauguradas pela proposta da teoria da percepção da Gestalt, as reflexões acerca da importância da topografia emocional e imaginária continuam, de fato, até os dias de hoje, associando a visão à percepção e, por conseguinte, à interpretação, analisando-a em seus aspectos dinâmicos. Segundo a teoria da Gestalt, ver corresponde, de fato, a compreender, e a visão apreende, em primeiro lugar, o todo das estruturas. Além disso, sendo ativa e relacionada à memória do já visto, a visão é também seletiva, e não imparcial. Por meio da visão, procura-se, com efeito, alcançar os objetos e instaurar um equilíbrio perceptivo em um campo de forças perceptivas, ou seja, a situação na qual as diferentes forças se compensam reciprocamente. Surge até mesmo uma tendência a se “traduzir” mutuamente as diversas características, tais como a orientação, a cor, o peso – a distância do centro – e o tamanho. “Uma composição desequilibrada parece acidental, transitória” (ARNHEIM, 2005, p. 13), sua configuração, ou antes, sua configuração tornada explícita e analisada enquanto forma sendo uma das principais indagações teóricas das vanguardas. A teoria da Gestalt surgiu em um movimento de controvérsia com a fenomenologia, que, na mesma época, descreveu as formas de como a consciência humana apreende os fenômenos. Destarte, a teoria da Gestalt se propõe como um importante contraponto da visão filosófica do espaço háptico, da percepção e das emoções. Como tentarei mostrar no presente trabalho, a reflexão sobre a

espacialidade na poesia pós-vanguardista pode ser dividida em uma indagação sobre o espaço vazio, “no qual não deveria haver alto e baixo, nem verticalidade ou inclinação” (ARNHEIM, 2005, p. 92), e uma consideração sobre o caráter trans-histórico do barroco.

## 1 O esvaziamento

“Entre a exuberante profusão barroca (o *horror vacui*) e a ausência como esvaziamento, lacuna, zerificação do muito e do pleno, existe uma tensão de miragem”, assinalou Campos (2010, p. 66), ressaltando a importância do neobarroco para a reflexão pós-estruturalista na França. Uma vez que o concretismo brasileiro compreendia o papel do poeta como o de um diagramador da linguagem liberta da linearidade e entregue à sua plenitude topográfica, no âmbito da reflexão sobre o espaço, essa consideração pode ser apreendida também como uma distinção entre o visual e o cinestésico.

O diagrama consta entre as figuras da afetividade, a saber, entre as representações constituídas pela memória curta, no pensamento de Deleuze (2002), que envolve também uma reflexão sobre a atualização dos elementos do barroco. Assim, a potencial função estética do diagrama em uma obra de arte se revela produtora de uma desterritorialização subjetiva e da memória curta, que é descontínua. E tal como o quadro parece estar na tela de antemão, da mesma forma o poema parece desde já estar na página, na forma de uma certa narratividade e da ameaça da afirmação da memória longa evocada pelo título do poema de Larkin. O diagrama é “como uma *catástrofe* que acontece com a tela, nos dados figurativos e probabilísticos” (DELEUZE, 2002, p. 94, grifo da edição, tradução nossa). Trata-se de elementos não representativos e não narrativos que são a-significantes, que subtraem o quadro à organização puramente ótica, investindo-o de movimento.

As subjetividades extrovertidas seriam voltadas para a visualidade, enquanto que as introvertidas, ou seja, “sentimentais” na terminologia de Schiller (1991), que as associava ao artifício – e comentadas por Jung (2015) como entregues a um dilaceramento entre sujeito e objeto –, seriam mais interessadas em um investimento

cinestésico, ou seja, na apreensão do movimento corporal pelo espaço. O tempo surgiria de fato apenas com as mudanças da forma e da localização dos objetos, as três dimensões constituindo a inscrição representativa espacial básica.

O poema de Philip Larkin “Esquecer o que”, de 1974, é um dos exemplos da importância do espaço em seus aspectos afetivos na poesia do século XX. Em seis breves e densos tercetos, que estimulam a percepção do leitor à busca pelas simetrias e que a todo verso desequilibram a regularidade e desestruturam o fechamento da forma, o texto leva a uma desvalorização do tempo:

Stopping the diary  
Was a stun to memory,  
Was a blank starting,

One no longer cicatrized  
By such words, such actions  
As bleakened waking.

I wanted them over,  
Hurried to burial  
And looked back on

Like the wars and winters  
Missing behind the windows  
Of an opaque childhood.

And the empty pages?  
Should they ever be filled  
Let it be with observed

Celestial recurrences,  
The day the flowers come,  
And when the birds go.

Parar o diário  
Foi aturdir a memória,  
Foi um começo em branco,

Começo que já não cicatriza  
Com tais palavras, tais ações,  
Que tornaram inóspito o acordar.

Queria-as terminadas,  
Despachadas para enterro

E lembradas

Como as guerras e os invernos  
Que faltavam para lá das janelas  
De uma infância opaca.

E as páginas vazias?  
Se vieram a preencher-se,  
Que seja com a observação

De recorrências celestes,  
O dia em que vêm as flores,  
E quando partem as aves.  
(LARKIN, 2004, p. 42-43)

De fato, a partir dos anos 50, a questão vanguardista da exploração do espaço da página, que correspondia também à tendência à valorização da metonímia da escrita enquanto prática e invenção em detrimento da metáfora da expressão pessoal e da criatividade consagrada pela tradição, viu-se enriquecida pela reflexão sobre o espaço literário. Tendo sido um leitor entusiasmado da ficção de horror, Larkin, com efeito, compreendia a poesia também como uma linguagem marcada pelo medonho (*creepy*) (ROWE, 2011). A valorização do espaço em detrimento do tempo, no caso das poéticas do horror, característica da representação gótica que explorava os segredos dos recônditos subjetivos, afasta o discurso poético da dicção melancólica voltada para a exploração do narcisismo, tematizado e rejeitado no texto de Larkin como “o diário”. Abre-se, então, o espaço subjetivo do segredo e da despersonalização. Trazendo em suas estruturas as inquietações das estéticas anti-clássicas, “barrocas”, que desconfiavam dos espaços construídos como o espelho do espectador, ou convidando a tais construções, o poema indaga o vazio.

A memória longa, que remete às genealogias do sujeito inscrito nos sistemas do poder arborescentes, surge no poema original como uma ameaça assinalada pela aliteração *wars/winters/windows*. Nas poéticas do barroco, com efeito, o *horror vacui* que indaga o vazio por meio do excesso, corresponde aos momentos das lutas ideológicas e às tentativas de se estabelecer as identidades por via negativa. A rejeição do outro enquanto aquele que eu “não sou”, leva, de fato, à produção do excesso da busca pela afirmação de minhas (supostas) características. Uma tal afirmação por meio da

negação, se torna a fonte de um esvaziamento específico do “eu”, inclusive naquilo que tange à compreensão de si mesmo.

A metonímia, que predomina na poética de Larkin voltada para o tema da morte, envolve uma “combinação de elementos dentro de um mesmo contexto” (REGAN, 1992, p. 45), remetendo, destarte, a diversas formas do realismo. A relação na qual se fundamentam as metonímias sendo “conceitual” (BLANC, 1999) e estando em dependência dos *frames* mentais vinculados às culturas, e que ressaltam um certo conceito, faz com que as noções associadas pela contiguidade possam ser observadas no texto enquanto o próprio espaço inalienável da linguagem: páginas em branco, palavras, páginas vazias, que se tornam a metonímia da escrita naquilo que esta tem de assustador. As relações metonímicas frequentemente descritas como sendo as de um inventor para a invenção e a de um recipiente para seu conteúdo, assim como a contiguidade espacial, levam o poeta a transformar a página em um espaço de uma experiência subjetiva da negatividade.

No poema “I Remember”, de Anne Sexton, da coletânea publicada em 1962, surge o esvaziamento do espaço da dicção prolífica da poesia dos versos livres:

But the first of August  
 the invisible beetles began  
 to snore and the grass was  
 as tough as hemp and was  
 no color – no more than  
 the sand was a color and  
 we had worn our bare feet  
 bare since the twentieth  
 of June and there were times  
 we forgot to wind up your  
 alarm clock and some nights  
 we took our gin warm and neat  
 from old jelly glasses while  
 the sun blew out of sight  
 like a red picture hat and  
 one day I tied my hair back  
 with a ribbon and you said  
 that I looked almost like  
 a puritan lady and what  
 I remember best is that  
 the door to your room was  
 the door to mine.

Mas o primeiro de agosto  
os besouros invisíveis passaram  
a ressonar e a relva ficou  
dura como o cânhamo e ficou  
sem cor – não mais do  
que a cor de areia e  
andávamos descalços  
os pés à mostra desde vinte  
de junho e houve tempos  
de esquecermos de botar  
seu despertador e certas noites  
tomamos o gim quente e puro  
de velhos copos para geleia enquanto  
o sol se apagava sumindo  
tal um chapéu rubro num quadro e  
um dia preendi meu cabelo atrás  
com uma fita e você disse  
que estava quase com o ar de  
uma senhora puritana e o  
que melhor lembro é que  
a porta de seu quarto era  
a porta do meu.  
(SEXTON, 1981, p. 55, tradução nossa)

Ao se estruturar por meio de uma série de *enjambements*, que tornam instáveis os limites rítmicos da linguagem, criando pausas um tanto artificiais, o poema renuncia também às letras maiúsculas, estendendo-se em uma única oração entrecortada. A poesia de Sexton, pouco comentada em sua inscrição específica da subjetividade, ocupa um lugar importante no estudo de Alicia Suskin Ostriker sobre o “roubo” da linguagem pelas mulheres, fazendo parte das publicações decisivas dos anos 60. Essa é também uma das principais metáforas da escrita neobarroca, utilizada, por exemplo, por Haroldo de Campos. Tematizando a rigidez da relva no contato com os pés descalços, o poema surge como quase escasso em comparação com os amplos versos de Walt Whitman. Pois, nos anos 60, a poesia de Sexton se inscreve na revolta contra a invisibilidade do feminino, assim como contra seu mutismo, também tematizados no poema. Essa revolta significa também um confronto com o dualismo, uma das formas do narcisismo do “eu” dividido, que remete ao dualismo cultural dos dois gêneros. “Os papéis de filha, de esposa, de mãe, as rotinas da vida doméstica, da sala de aula, do mercado de trabalho –

tornam-se os temas para salvar da telenovela, da comédia de situação, do Harlequin” (OSTRIKER, 1986, p. 89, tradução nossa). A aparência de uma senhora puritana, que é a descrição vinda do outro motivada por um penteado, aponta para a dificuldade de se autodeterminar enquanto sujeito lírico do poema.

O esvaziamento atinge, sobretudo, o espaço da fronteira que separa, na poesia escrita pelas mulheres, o discurso feminino do masculino, polarizando o espaço da cultura e estimulando os narcisismos (Cf. GILL, 2007). Ao enfatizar o risco, o poema desestrutura quase por completo a experiência do fim do verso, tematizando também a passagem entre os dois espaços. Um outro poema do mesmo volume, “A Curse Against Elegies”, em vez de evocar uma porta ambígua, representa o espaço de um cemitério associado à convenção elegíaca, a forma lírica primordial. A disposição das estrofes quase simétrica, portanto, clássica, entra em contraste com o tema, a saber, a evocação do espaço de um cemitério:

Oh, love, why do we argue like this?  
I am tired of all your pious talk.  
Also, I am tired of all the dead.  
They refuse to listen,  
so leave them alone.  
Take your foot out of the graveyard,  
they are busy being dead.

Everyone was always to blame:  
the last empty fifth of booze,  
the rusty nails and chicken feathers  
that stuck in the mud on the back doorstep,  
the worms that lived under the cat’s ear  
and the thin-lipped preacher  
who refused to call  
except once on a flea-ridden day  
when he came scuffing in through the yard  
looking for a scapegoat.  
I hid in the kitchen under the ragbag.

I refuse to remember the dead.  
And the dead are bored with the whole thing.  
But you – you go ahead,  
go on, go on back down  
into the graveyard,  
lie down where you think their faces are;  
talk back to your old bad dreams.

Amor, por que brigar tanto?  
Cansei-me de suas palavras vazias.  
E também me cansei dos mortos.  
Eles se negam a ouvir,  
então deixe-os.  
Tire seu pé do cemitério,  
Eles estão ocupados sendo mortos.

Sempre a culpa foi de todo mundo:  
o último quinto de bebida,  
as unhas ferrugentas e as penas de frango  
presas na lama no degrau da porta de trás,  
os vermes que viviam atrás da orelha do gato  
e o pregador de lábios finos  
que não quis ligar  
a não ser no dia imundo  
quando se arrastou pelo pátio  
em busca de um bode expiatório.  
Escondi-me sob o tapete de cozinha.

Nego-me a lembrar os mortos.  
E os mortos estão com tédio disso tudo.  
Mas você – você se importa,  
vai, volte para lá  
para o cemitério,  
deite onde você acha que há seus rostos  
e fale com seus velhos pesadelos.  
(SEXTON, 1981, p. 60-61, tradução nossa)

Notemos que a poética do horror lança mão de procedimentos minuciosamente calculados, sempre correndo o risco de expô-los em demasia, transformando, destarte, o efeito horrífico no efeito cômico. Tal poética se torna, com isso, um grande desafio estético, que costuma se configurar como uma resistência ao apelo ambivalente do grotesco.

## 2 A plenitude do fragmento

Pois não se trata de simplesmente produzir um discurso sobre o espaço, mas, antes, de participar de sua produção, tal como Charles Baudelaire participou da produção do espaço errático e compulsivo do *flâneur*, de acordo com o pensamento fragmentário de Benjamin (1991). No fim do século XIX, metonimicamente investido com a experiência da plenitude amorosa e com a dor do luto, o espaço dos lugares, tal como a Bruges simbolista, adquire as características paradoxalmente femininas e vampirescas. Mas o espaço das cidades, submetido à urbanização capitalista e racionalizada, parece ter se tornado por demais ordenado e narcisista. É reveladora, nesse sentido, a crítica do espaço melancólico elaborada no âmbito cubano pelo expoente do neobarroco Sarduy:

Periodicamente, com a pontualidade das revoluções – essas duas palavras devolvidas a seu sentido astronómico são as mais aptas a restituir o sentido do barroco – volta Rubens, como se sua obra eloquente, monumental e grave, desprovida de confidências, sem um lugar previsto para a inserção especular do eu, constituísse a contradição ou a face, o reverso exato dos postulados que marcaram nosso século: o expressivo, o privado – com aquilo que isso implica de propriedade de uma produção simbólica [...] (SARDUY, 1982, p. 73, tradução nossa).

Tendo sido conceituado na literatura cubana e frequentemente confundido depois com o exotismo inerente à literatura latino-americana interpretada a partir da Europa ocidental, o barroco enfatiza a importância do desequilíbrio visual enquanto uma forma da poética negativa. “Os leitores da literatura barroca, ou aqueles que experimentam o espaço arquitetônico barroco se perdem; não há os pontos de vista a partir dos quais seja possível apreender o todo da obra de arte” (DAVIDSON, 2007, p. 145, tradução nossa). A recusa da totalidade impõe ao leitor a necessidade da apreensão do fragmento em seu caráter de uma densidade quase hiper-realista, sobretudo quando do uso da citação pelo autor da obra.

“Não se trata mais tanto de salvaguardar um território simbólico quanto de se enclausurar com sua própria imagem”, advertia Baudrillard (2004, p. 45), revelando o narcisismo incipiente dos espaços submetidos ao controle do poder e assinalando também a importância da estrutura divergente. Surge, então, nesse espaço social, que deve muito às pesquisas surrealistas do espaço interior e de suas diversas

materializações, e que se vê frequentemente ameaçado pela psicologização e pela transformação em um espaço mental, a preponderância do sujeito impessoal. Ao descrever a produção do espaço a partir de uma perspectiva marxista, Lefebvre (1981), que critica a visão abstrata do espaço, assim como a preponderância filosófica de um espaço mental, associa o barroco aos “efeitos de fachada muito salientes” (p. 177), insistindo na importância da projeção em um território de diversas práticas sociais, independentemente do poder do Estado, e na relação entre o espaço social, a representação do espaço e o espaço da representação, a saber, o percebido, o concebido e o vivido.

Blanchot (1955) associa o espaço literário à ilegibilidade da obra, que constitui o segredo para seu autor. Trata-se, portanto, de um espaço de segredo, que se vê guardado apesar de parecer ao alcance. Para Barthes (1984), o barroco corresponde à “ubiquidade do significante” (p. 266), que perpassa todos os níveis do texto de Sarduy:

Quando o acólito olhizarco se aproxima, Colibri se atira, como uma exalação, pela janela.

Vejam-no! Atravessa o vidro, para-brisas dinamitado, como um relâmpago, o senhor do açúcar. Rajadas de cacos, com o estrépito do estilhaçar, metralham, afiadas e esverdeadas, o esvaecido reduto, a odalisca lívida e seu escalavrado sofá.

Com um pedacinho de vidro em cada pômulo, lágrima poliédrica, volta a boneca fóssil a seu inosso nirvana, enquanto um coágulo negro, com pulsações de medusa doente, vai crescendo em torno do dardo. (SARDUY, 1989, p. 67).

Tendo escapado à uniformidade de um único contexto, tal como o vidro explodido em cacos que entram na carne do protagonista Colibri, a linguagem sarduyana, rica em detalhes e enumerações, remete à monstrosidade. Pois a imagem anamórfica perturba a impressão narcisista de acordo com a qual o sujeito está no meio de um mundo circular. Uma tal desarmonia torna o observador “excêntrico” (PÉREZ, 2012, p. 35).

Mal conhecido enquanto espaço ao mesmo tempo percebido, concebido e vivido e, portanto, frequentemente transformado em um inventário daquilo que se encontra no espaço, o espaço revela às pessoas que a questão topográfica é eminentemente poética. “A tirania do momento” (BAUMAN, 2008, p. 124) sabiamente associada às exigências da moda com suas implicações melancólicas, e constituindo o perigo do

consumismo, não deixa de ser uma expressão temporal, senão uma abolição da espacialidade. A essa ameaça paradoxalmente corresponde a poética da enumeração, que consta, no entanto, entre os procedimentos da desterritorialização, sensível à subversiva ambiguidade dos diversos recursos poéticos. Podemos observá-la no texto de Sarduy:

As paredes eram enfeitadas com monstros macrocéfalos, ovos de avestruz, peixes-gato e fetos em formol; do teto, acreditou adivinhar a carmelita, pendiam víboras secas, perucas eriçadas que simulavam mandrágoras, uma esfera de ouro perfeita, um camaleão albino, uma iguana de seis patas, embora sem nós no rabo, e o fêmur direito de Adão. (SARDUY, 1989, p. 62).

As emoções negativas, tais como o medo e a tristeza, experimentadas durante a leitura de um texto literário, colocam a uma prova impossível as expectativas narcisistas do leitor, que não consegue projetar sua imagem no texto. Ao confrontá-lo com a desorientação subjetiva em um espaço sem ordem ou ao expô-lo ao excesso de um espaço sobrecarregado, as topografias representadas na poesia dos anos 60 e 70 constituem uma tentativa da subversão do paradigma estruturalista, com suas promessas da ordem analítica e da suspensão do contexto sócio-histórico. Como assinalou Lefebvre (1981), a ilusão de um espaço puro e neutro foi difícil de ser subvertida em prol de um espaço ativo e plural comparável à experiência humana. Em um tal espaço transparente dominado pela lógica espacial, que possui como uma de suas estruturas a de inclusão e de exclusão, que se afirmou na tradição ocidental, seria, aliás, muito fácil traçar e manter as fronteiras. Um ser humano não encontra “perante, em volta de si mesmo o espaço social – o de seu meio – como um quadro, como um espetáculo ou um espelho” (LEFEBVRE, 1981, p. 339), sendo antes parte de um tal espaço. Nesse sentido, o espaço o envolve em diversas camadas, constituindo o espaço social.

Os textos de Larkin, Sexton e Sarduy comentados nesse estudo, remetem aos lugares de certa forma proibidos, assinalando, destarte, a potencial exclusão do sujeito: uma página entregue à narratividade e avessa à escrita poética, uma porta ambígua que se abre ao espaço do outro, o espaço da morte e do pesadelo, assim como um gabinete de curiosidades monstruosas, que prefigura a profunda ambiguidade dos espaços dos museus. A historicidade dos espaços, traduzida na assombrosa eficácia da memória

longa, responsável pelo estabelecimento de diversas fronteiras discursivas e culturais, como também pela continuidade das exclusões, vê-se questionada nos textos por meio da irrupção metonímica dos elementos a-significantes, tal como a aliteração, o *enjambement* e a enumeração.

## Referências

- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Trad. I. T. de Faria. São Paulo: Thomson Learning, 2005.
- BARTHES, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984.
- BAUDRILLARD, Jean. *Telemorfose*. Trad. M. Sodré. Rio de Janeiro: Mauad, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Vida para consumo: A transforma o das pessoas em mercadoria*. Trad. C. A. Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. J. C. Martins Barbosa e H. Alves Baptista. Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1991.
- BLANC, Andreas. Co-presence and Succession: A Cognitive Typology of Metonymy. In: PANTHER, Klaus-Uwe; RADDEN, Günter (Orgs.). *Metonymy in Language and Thought*. Amsterdam: John Benjamins, 1999. p. 169-191.
- BLANCHOT, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- CAMPOS, Haroldo de. *O segundo arco-íris branco*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- DAVIDSON, Ian. *Ideas of Space in Contemporary Poetry*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Paris: Seuil, 2002.
- GILL, Jo. *Women's Poetry*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. Trad. L. M. Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 2015.
- LARKIN, Philip. *Janelas altas*. Trad. R. Carvalho Homem. Lisboa: Cotovia, 2004.
- LEFEBVRE, Henri. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos, 1981.
- OSTRIKER, Alicia Suskin. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. Boston: Beacon Press, 1986.

- PÉREZ, Rolando. *Severo Sarduy and the Neo-Baroque Image of Thought in the Visual Arts*. West Lafayette: Purdue University Press, 2012.
- REGAN, Stephen. *Philip Larkin*. Londres: Macmillan, 1992.
- ROWE, Mark W. *Philip Larkin: Art and Self. Five Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Colibri*. Trad. S. de M. Campos. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- SCHILLER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. M. Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SEXTON, Anne. *The Complete Poems*. Boston: Houghton Mifflin, 1981.

**Recebido em 19/05/2021.**

**Aprovado em 08/07/2021.**